UFPR
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

Reitor
Carlos Augusto Moreira Júnior

Vice-Reitora
Márcia Helena Mendonça

Diretor da Editora UFPR
Luís Gonçales Bueno de Camargo

Conselho Editorial
Elias Karam Júnior
Eneida Kuchpil
José Antonio Gediel
José Carlos Cifuentes
Liliana Maria Labronici
Luís Lopes Diniz Filho
Luiz Ernandes Kozicki
Marcus Levy Albino Bencostta
Maria Benigna M. de Oliveira
Marilene Weinhardt
Ricardo Mendes Júnior

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA

Reitor
Wilmar Sachetin Marçal

Vice-Reitor
Cesar Antonio Caggiano Santos

Diretora
Neide Maria Jardinette Zaninelli

Conselho Editorial
Neide Maria Jardinette Zaninelli (Presidente)
Ângela Pereira Teixeira Victória Palma
Carlos Roberto de Resende Miranda
Ernesto Fernando Ferreyra Ramirez
Gilmar Arruda
Maria Luiza Marinho
Marta Dantas da Silva
Odilon Vidotto
Pedro Paulo da Silva Ayrosa
Rossana Lott Rodrigues

O FANTÁSTICO

REMO CESERANI

Tradução de
Nilton Cezar Tridapalli

Editora UFPR
eduel

© 2004 by Società editrice Il Mulino, Bologna

O FANTÁSTICO

Coordenação editorial
Daniele Soares Carneiro

Projeto gráfico, capa e editoração eletrônica
Rachel Cristina Pavim

Revisão
Aquias da Silva Valasco

Ilustração da capa
Detalhe de *O Jardim das Delícias* (c. 1500), de
Hieronymus Bosch (c. 1450-1516).

Coordenação de Processos Técnicos. Sistema de Biblioteca. UFPR.

Ceserani, Remo

O fantástico / Remo Ceserani; tradução de Nilton Cezar Tridapalli. – Curitiba : Ed. UFPR, 2006.
158p.

Inclui notas bibliográficas
ISBN 85-7335-171-3, 85-7216-448-0 e 978-85-7216-448-1

1. Literatura fantástica. I. Título.

CDD 808.8015

Andrea Carolina Grohs CRB 9/1.384

Ref. 437

Direitos desta edição reservados à

Editora UFPR
Rua João Negrão, 280, 2.º andar - Centro
Tel.: (41) 3360-7489 - Fax: (41) 3360-7486
80010-200 – Curitiba – Paraná – Brasil
Caixa Postal: 17.309
editora@ufpr.br
www.editora.ufpr.br

Eduel
Campus Universitário
Tel./Fax: (43) 3371-4674 – Caixa Postal: 6001
86051-990 – Londrina – Paraná – Brasil
eduel@uel.br
www.uel.br/editora

2006

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO
Delimitação de uma Modalidade do Imaginário / 7

PRIMEIRO CAPÍTULO
Experiências Fantásticas e Inquietantes / 13

SEGUNDO CAPÍTULO
Tentativas de Definição / 45

TERCEIRO CAPÍTULO
Procedimentos Formais e Sistemas Temáticos do Fantástico / 67

QUARTO CAPÍTULO
As Raízes Históricas do Fantástico / 89

QUINTO CAPÍTULO
Encontros do Fantástico com o Esteticismo de Final do Século XIX e com o Surrealismo do Século XX / 105

NOTAS / 135

INTRODUÇÃO

Delimitação de uma Modalidade do Imaginário

TZVETAN TODOROV teve o grande mérito de "promover", no final dos anos 60 – e de chamar a atenção dos estudiosos de todo o mundo, com uma operação crítica e historiográfica brilhante –, todo um filão literário intacto da modernidade, que é a literatura de modalidade fantástica.[1] Trata-se de uma operação similar àquela realizada por Mikhail Bakhtin, com seu resgate, de grande importância para a tradição literária, do modo carnavalesco, ou de Northrop Frye, com a legitimação do modo romanesco.

Na trilha de Todorov, muitos outros vieram.[2] Houve uma grande efervescência de estudos, em muitos países e também na Itália, em torno da literatura fantástica dos séculos XIX e XX: publicações de ensaios, congressos, propostas de teorizações, traduções e compilações de antologias, publicações de romances e contos fantásticos de diversos autores, com *repêchages* de obras menores e até então pouco observadas das mais variadas tradições literárias – de Hoffmann a Gautier, de Nodier a Maupassant, de Dickens a Henry James, de Arrigo Boito a Tarchetti, de Zena a Di Giacomo, de Bécquer a Cortázar, de Blixen a Montague Rhodes James, de Max Beerbohm a Vernon Lee, a tantos outros ainda.

Trata-se de um fato importante. Uma tradição literária inteira foi redescoberta e recuperada; foram definidos e estudados os mecanismos de operação de um modo literário que forneceu ao imaginário do século XIX a possibilidade de representar de maneira viva e eficaz os seus momentos de

inquietação, alienação e laceração, e de deixar essa tradição como legado para a tradição moderna – como uma das descobertas expressivas mais vitais e persistentes.

Todavia, em torno do fantástico surgiram alguns problemas, de ordem histórica, teórica e de classificação, que mostraram ser de difícil solução. Pode-se perguntar: é correto considerar o fantástico, assim como se faz para outras formas de produção literária, como um modo específico e autônomo, isto é, um conjunto de procedimentos retórico-formais, comportamentos cognoscitivos e associações temáticas, articulações do imaginário historicamente concretas e utilizáveis por vários códigos lingüísticos, gêneros artísticos ou literários? É correto defini-lo como uma nova modalidade do imaginário, criada no fim do século XVIII e utilizada para fornecer eficazes e sugestivas transcrições da experiência humana, em particular da experiência humana da modernidade? Se aceitarmos a colocação de Todorov, a resposta deveria ser positiva, ainda que ele não use nunca o termo "modo". E seria também uma operação crítica e historiograficamente convidativa, uma vez que discutiríamos sobre um modo literário ao qual teríamos assistido desde o nascimento até as primeiras experimentações, nos períodos de grandes transformações sociais e culturais entre os séculos XVIII e XIX.

Porém, duas tendências contrapostas se apresentam – na crítica, na divulgação, nos comportamentos mais difundidos das comunidades literárias – para identificar o fantástico como um modo literário específico. Uma é aquela que tende a reduzir o campo de ação do fantástico e o identifica somente com um gênero literário historicamente limitado a alguns textos e escritores do século XIX e prefere falar de "literatura fantástica do romantismo europeu" (a tendência já está presente no ensaio de Todorov, que é muito seletivo ao identificar e definir o fantástico puro. Ele chega a excluir do seu cânone até mesmo um escritor como Edgar Allan Poe). A outra tendência é aquela – hoje, parece-me, largamente prevalente – que tende a alargar, às vezes em ampla medida, o campo de ação do fantástico e a estendê-lo sem limites históricos a todo um setor da produção literária, no qual se encontra confusamente uma quantidade de outros modos, formas e gêneros, do romanesco ao fabuloso, da *fantasy* à ficção científica, do

romance utópico àquele de terror, do gótico ao oculto, do apocalíptico ao meta-romance contemporâneo.

Quem pensa que a crítica e a historiografia literárias deveriam ser caracterizadas antes de tudo pelo empenho de buscar clareza conceitual e pelo respeito à individualidade concreta dos próprios objetos de estudo pode sentir uma forte necessidade de problematizar esta tendência de fazer do fantástico uma categoria supra-histórica e onipresente, de confundi-lo com o maravilhoso ou com o oculto, ou de contrapô-lo de modo bastante genérico e óbvio ao "realista". Pode chegar a ser sagrada a batalha contra a tendência de fazer do fantástico uma categoria quase metafísica. Pode, também, dentro dessa linha, ser justificada uma campanha contra os efeitos perigosos que têm, sobre os discursos da crítica, as ideologias de tipo espiritualista, que exaltam as qualidades transcendentes do homem e as suas capacidades de projetar-se na eternidade, ou de formas culturais e pseudo-culturais que promovem o gosto pelo terror, pelo misterioso, pelo esotérico, ou ainda de concessões junguianas do inconsciente coletivo, que afogam tudo em poucas grandes histórias e em poucos grandes símbolos recorrentes. Porém, frente à tendência de fazer do fantástico simplesmente o contrário do realista, continuamos nos sentindo desarmados pela dificuldade nada pequena de definir esse próprio "realista". Quase não se sabe o que dizer quando se lêem páginas da crítica nas quais é evidente que o "fantástico" é usado como uma grande categoria geral e como sinônimo de "irrealidade", "ficção" ou "imaginário". Assim ocorre, por exemplo, em uma fuga simpática e espirituosa do romancista americano John Barth:

> Que diabo! A realidade é um lugar agradável para visitar, mas ninguém tem vontade de viver ali por muito tempo, e certamente também a literatura ficou muito tempo presa a ela...[3]

A mesma contraposição se encontra em um pensamento de Tolkien, o grande escritor inglês do gênero *fantasy*, que parece, nesta afirmação, movido por uma defesa da concretude indispensável da realidade:

> A fantasia (*fantasy*) é uma atividade humana natural (...). A fantasia criativa se funda na firme aceitação de que as coisas no mundo são assim como elas nos aparecem à luz do sol; é uma aceitação dos fatos em si, mas não uma submissão a eles (...). Se os homens não soubessem distinguir de verdade entre os seres humanos e os sapos, as fábulas sobre os príncipes-sapos nunca seriam possíveis.[4]

A escolha de se fechar o máximo possível dentro da terminologia de Todorov e dos outros estudiosos que têm dedicado tempo e paciência à exploração dos textos de modo fantástico dos séculos XIX e XX é obrigada a combater algumas tendências muito fortes e generalizadas para ter qualquer possibilidade de sucesso. Os repertórios bibliográficos mais difundidos, os dicionários biográficos dos escritores praticantes dos vários gêneros e subgêneros ligados ao fantástico, os catálogos das bibliotecas, os bancos de dados das instituições internacionais, as coleções das editoras (como aquela intitulada *Contributions to the Study of Science Fiction and Fantasy*, publicada pela Greenwood Press, de Westport, em Connecticut), as associações dos especialistas que se reúnem regularmente em Riverside, na Califórnia, ou outras universidades americanas, para discutir "*science ficction and fantasy*", tendem a fazer um único caldeirão no qual o fantástico romântico de Todorov se mistura com uma grande quantidade de outros produtos literários, até mesmo da literatura mais "baixa" e de consumo, perdendo cada uma a sua identidade.

A situação ficou complicada também por causa da história da linguagem filosófica. Sem voltar no tempo e colocar em campo os emaranhados terminológicos que já na tradição filosófica clássica acompanham as atividades mentais do homem, as suas visões e representações da realidade, basta examinar, deste ponto de vista particular, a situação da linguagem filosófica moderna, entre os séculos XVIII e XIX. É fácil constatar que nas línguas européias há, em torno da área semântica a que pertencem os termos que nos interessam, uma não pequena confusão, que se explica com os diversos casos da história das palavras e das idéias nas várias áreas culturais. Acontece até que a correspondência de significado de alguns daqueles termos esteja invertida em algumas línguas européias, mas o fato é que, em italiano, em francês e em espanhol os

termos correspondem, grosso modo, àqueles do vocabulário filosófico alemão, hegeliano e romântico. Portanto, "fantasia" e similares traduzem o termo *Phantasie*, estabelecido como uma faculdade considerada mais alta e criativa, e "imaginação" e similares traduzem o termo *Einbildungskraft*, visto como uma faculdade inferior, que desenvolve uma atividade simples e agradavelmente combinatória. Já em inglês a situação é exatamente oposta, depois que Coleridge, transportando na sua língua a cópia dos conceitos românticos, designou com o termo *imagination* a faculdade mais alta e criativa, a *Phantasie*, e com o termo *fancy* aquela mais simples e aglutinadora.[5]

As ambigüidades semânticas do termo inglês *fancy* haviam, de resto, sido expressas de modo eloqüente em alguns versos que Shakespeare tinha colocado na boca do personagem de Orsino, na abertura da *Noite de Reis*, representando com um jogo de palavras as inesgotáveis capacidades (quase alucinatórias) que teria o amor de estimular justamente a imaginação e a fantasia:

> So full of shapes is fancy
> That it alone is high fantastical.[6]

Em nosso tempo, pela ação da indústria cultural, da espetacularização da cultura e pela difusão da linguagem publicitária, as coisas se tornam ainda piores, e a tendência sempre mais forte de consumar as palavras, de torná-las genéricas e vagas, de esvaziá-las de significado, incidiu também sobre a área semântica que nos interessa. O termo "fantástico" foi inflacionado e utilizado para uma porção de coisas, entre as quais, por exemplo, alguns famigerados programas televisivos ou certas embalagens sedutoras de chocolate.

Frente a uma situação assim confusa, não há outra escolha que não seja a de convidar a todos para o uso da razão crítica e, se possível, da concretude histórica. Torna-se necessário, além disso, para quem quer que enfrente o tema, deixar claras a todo o instante as próprias intenções e os próprios campos de discurso, além de definir os termos utilizados.

Neste livro, que quer ser somente uma introdução a uma palavra-chave do léxico da estética, além de um registro

da atividade interpretativa bastante intensa e que se curva em torno de uma série de textos exemplares, o fantástico surge de preferência considerado não como um gênero, mas como um "modo" literário, que teve raízes históricas precisas e se situou historicamente em alguns gêneros e subgêneros, mas que pôde ser utilizado – e continua a ser, com maior ou menor evidência e capacidade criativa – em obras pertencentes a gêneros muito diversos. Elementos e comportamentos do modo fantástico, desde quando foram colocados à disposição da comunicação literária, encontram-se com grande facilidade em obras de cunho mimético-realista, aventuresco, patético-sentimental, fabuloso, cômico-carnavalesco, entre outros tantos. Porém, há uma precisa tradição textual, vivíssima na primeira metade do século XIX, que continuou também na segunda metade e em todo o século seguinte, na qual o modo fantástico é usado para organizar a estrutura fundamental da representação e para transmitir de maneira forte e original experiências inquietantes à mente do leitor.

PRIMEIRO CAPÍTULO

Experiências Fantásticas e Inquietantes

"O Homem de Areia", de Hoffmann. Freud e outros intérpretes.

Antes de qualquer coisa, peguemos um conto muito famoso do escritor alemão E. T. A. Hoffmann: "O Homem de Areia" (*Der Sandmann*), escrito em 1817 e reunido nas suas *Peças Noturnas* (*Nachtstücke*).[1] Este conto gozou de uma notável fama européia no início do século XIX e contribuiu, junto com outros de Hoffmann ("O Magnetizador", "As Aventuras da Noite de São Silvestre", *Os Elixires do Diabo*, "A Casa Deserta", "O Autômato", "Vampirismo", "Os Sósias" etc.), para o sucesso da literatura fantástica. E isso pode ser particularmente interessante para nós, porque foi submetido a uma análise atenta por um intérprete de exceção, Sigmund Freud, que construiu em torno justamente desse conto o seu famoso ensaio "O Estranho" (*Das Unheimlich*, 1919).[2] Freud, como se sabe, era um cientista crescido na sociedade vienense do fim do século XIX e, como tal, possuía uma cultura literária e artística de primeira ordem, ainda que dentro de um modelo clássico e tradicional. Ele se ocupou muitas vezes, transpondo os limites de seus estudos médicos e psicológicos, de obras de arte e de escritores e artistas, nem sempre de maneira feliz. Este ensaio sobre o conto de Hoffmann é talvez o seu estudo mais agudo em termos de argumento literário, importante para a evolução de suas teorias, mas também para aquilo que diz sobre mecanismos internos de uma obra narrativa de ficção.

Antes de se debruçar sobre o conto de Hoffmann, Freud nos dá um longo histórico da palavra alemã *unheimlich*, que ele mesmo descreve como intraduzível em outra língua,[3] e declara utilizar, embora considerando-o restrito demais, um conceito de "estranho" do psicólogo alemão Ernst Jentsch.[4] Entre as experiências que, segundo Jentsch, dão origem ao sentido de inquietação, desorientação, angústia – que podemos chamar de *unheimlich* – há "a dúvida acerca de uma efetiva animação de um ser aparentemente vivo bem como, ao contrário, a dúvida se um objeto privado de vida não seja de qualquer modo animado".[5] Ele cita o caso do viajante em um país exótico, que, na floresta, está sentado sobre um tronco de árvore quando, de repente, percebe que o tronco se move e que, então, ele não está sentado sobre um tronco de árvore, mas sobre uma enorme serpente. Há também o caso do selvagem a quem ocorre, talvez de noite, ver a primeira locomotiva ou o primeiro barco a vapor; ou as experiências de quem visita salas com figuras de cera ou assiste a espetáculos de *panopticon* e similares; cita, enfim, o caso dos autômatos. É com esse propósito que ele recorda o conto de Hoffmann, "O homem de areia", por causa do episódio da boneca mecânica Olímpia.

Freud, por sua vez, analisa o conto de Hoffmann para demonstrar que o sentimento de inquietação tem a ver com experiências bem mais amplas e profundas do que aquelas ligadas aos autômatos, ou com os seres animados que parecem privados de vida. Com efeito, a novela de Hoffmann tem uma estrutura intrincada e um desdobramento nada simples e linear. Ela narra a história de um estudante alemão – Natanael – desde as primeiras experiências infantis (que são contadas por ele mesmo em uma carta), passando pelas alucinações e tormentos da sua vida de estudante (contados em parte por ele, em parte por um narrador em terceira pessoa), até a trágica morte, quando cai de uma alta torre e se espatifa no chão.

É o próprio Freud quem faz, em seu ensaio, um resumo particularizado do conto (aliás, como veremos, nos dá dois):

> Não obstante sua felicidade presente, o estudante Natanael (cujas recordações da infância dão início ao conto

fantástico) não pode se libertar das lembranças ligadas à morte misteriosa e assustadora do querido pai. Certas noites, a mãe tinha o hábito de mandar as crianças para a cama bem cedinho com o aviso: "O homem de areia vem aí"; e o menino ouvia toda vez, de verdade, o passo pesado de um visitante que, inclusive durante toda aquela noite, se encontrava com o pai. Questionada sobre o homem de areia, a mãe negava sua existência e sustentava a idéia de que era somente um modo de dizer. Mas havia uma velha criada que podia dar notícias mais precisas: "É um homem mau; vem visitar as crianças quando elas não querem ir pra cama e joga punhados de areia nos olhos, e os faz cair ensangüentados pra fora da cabeça; depois, coloca-os num saco e os leva na lua crescente para dá-los de comer aos seus filhos. Estão todos no ninho e têm o bico afiado como de corujas; e assim bicam os olhos das crianças travessas".

Embora o pequeno Natanael fosse bastante grande e inteligente para refutar estes detalhes horríveis atribuídos à figura do homem de areia, o medo deste último pormenor cravou raízes profundas nele. Resolveu verificar que aspecto tinha ele, e numa noite na qual o suposto Homem de Areia era esperado, ele se escondeu no escritório do pai. Então reconheceu o visitante como sendo o advogado Coppelius, uma personalidade repulsiva que as crianças procuravam evitar quando, às vezes, era o convidado para o jantar. Natanael, então, identificou este Coppelius com o temido mago de areia. No final do desenrolar ulterior dessa cena, Hoffmann já insinua uma dúvida: estamos diante de um primeiro delírio do menino, presa de sua angústia, ou de um relato que, no mundo onde se desenvolve o conto, devemos considerar real? O pai e o hóspede se encontram em torno a um braseiro flamejante. O pequeno, que está espiando tudo, quando ouve Coppelius pedir: "Que venham os olhos, que venham os olhos", é traído por um grito que não consegue conter e é agarrado por Coppelius, que quer jogar em seus olhos pequenos grãos de brasa incandescente retirados do fogo, para depois arremessá-los no fogareiro. O pai implora para que os olhos do filho sejam poupados. Uma profunda aflição e um longo desfalecimento de Natanael concluem o episódio. Aqueles que optaram por dar uma interpretação racionalista para a figura do homem de areia não deixarão de reconhecer nesta fantasia do menino a influência persistente do conto narrado pela criada. Ao invés de pequenos grãos de areia, são pequenos grãos incandescentes que quase são jogados nos olhos

do menino: nos dois casos, o objetivo é arrancar fora os olhos. Durante uma visita do "homem", um ano depois, o pai é morto em uma explosão ocorrida no escritório. O advogado Coppelius desaparece sem deixar vestígio.

Quando, enfim, se torna estudante, Natanael crê reconhecer a figura assustadora de sua infância em um italiano, vendedor ambulante de instrumentos óticos, como lentes e barômetros, Giuseppe Coppola, que lhe oferece, na cidade universitária, barômetros para comprar. Diante da recusa, rebate: "Eh, nada de barômetros, nada de barômetros! – Eu vender olhos – belos olhos!". O horror do estudante é aplacado assim que os "olhos" que o ótico lhe oferece se revelam inofensivos óculos para a vista. Ele compra de Coppola uma luneta de bolso e com ela começa a observar a casa em frente, onde mora o professor Spallanzani e onde também enxerga a sua bela filha, Olímpia, misteriosamente lacônica e imóvel. Logo se apaixona ardentemente a ponto de esquecer sua sensata e prosaica namorada. Mas Olímpia é um autômato no qual Spallanzani inseriu o mecanismo e Coppelius – o homem de areia – os olhos. O estudante chega enquanto os dois estão brigando pela obra. O ótico consegue se apossar da boneca de madeira sem os olhos, e o mecânico, Spallanzani, joga sobre o peito de Natanael os olhos ensangüentados de Olímpia que jaziam no chão, e diz que Coppola os havia roubado dele, Natanael. O estudante é atingido por um novo ataque de loucura em cujo delírio a reminiscência da morte do pai se conjuga com a recente impressão: "Hop – hop – hop! – Gira – gira – círculo de fogo – círculo de fogo – gira! – Alegre – alegre! – Boneca de madeira – hop – bela bonequinha de madeira, gira!". Dizendo assim, ele se joga sobre o professor, o suposto pai de Olímpia, com a intenção de estrangulá-lo.

Recuperado de uma longa, grave convalescença, Natanael parece finalmente curado. Tem a intenção de se casar com sua namorada, com quem reatou laços. Um dia atravessam a cidade: a alta torre da prefeitura projeta uma sombra gigantesca sobre a praça do mercado. A menina propõe ao namorado subirem a torre, enquanto o irmão dela, que acompanha o casal, fica na rua. Juntos em cima da torre, a atenção de Clara é atraída por algo estranho que se move sobre a estrada. Natanael observa a mesma cena com a luneta de Coppola, que encontrara no bolso, e é tomado novamente por sua loucura. Gritando: "Gira, boneca de madeira!", quer jogar a namorada no vazio. Chamado pelos gritos da menina, o irmão a salva e se apressa a levá-la para baixo. No alto, entretanto, o

> estudante, possuído, corre para lá e para cá, continuando a gritar: "Gira, círculo de fogo!", frase cuja origem conhecemos. Entre as pessoas que se aglomeram lá embaixo desponta o advogado Coppelius, reaparecido subitamente. Podemos admitir que tenha sido a visão de sua aproximação o que provocou o acesso de loucura de Natanael. Os presentes querem subir à torre para dominar o possuído, mas Coppelius ri: "Ah, ah, esperem, vocês verão que ele desce sozinho!". De repente, Natanael se detém, percebe Coppelius e se joga do parapeito com um grito agudíssimo: "Ah, belos olhos, belos olhos!". Quando jaz sobre a calçada com a testa esfacelada, o homem de areia desaparece na multidão.[6]

O resumo do conto feito por Freud já contém, através da seleção dos elementos e de sua ordenação (as recordações infantis de Natanael, as suas visões, os ataques de loucura, o suicídio final), não poucas sugestões de interpretação. Freud, além disso, explica logo, como já havia feito Jentsch, por que um conto assim pode ser definido como "estranho". Havia escrito Jentsch:

> Um dos meios artísticos mais seguros para provocar o *unheimlich* consiste em deixar no leitor a incerteza quanto à figura específica que tem diante de si – se é uma pessoa ou um autômato – e precisamente em deixá-lo em um estado em que essa insegurança não esteja diretamente no centro da sua atenção, para que o leitor não seja induzido a examinar e ter de repente resolvida a situação, porque nesse caso (...) o particular efeito emotivo se esvai facilmente. E. T. A. Hoffmann, nos seus *Contos fantásticos*, usou esse estratagema repetidas vezes, e com sucesso.[7]

Para Freud, o conto se caracteriza como estranho por causa de um efeito de "incerteza intelectual" que suscita no leitor:

> O narrador inicialmente desperta em nós uma espécie de incerteza que nos impede em um primeiro momento – e certamente não sem intenção – de adivinhar se nos introduzirá no mundo real ou em um mundo fantástico de sua invenção. Ele tem o direito incontestável de fazer ou uma ou outra coisa, e se decidiu, por exemplo, colocar em cena a ação em um mundo povoado de espíritos, demônios

> e fantasmas, como fez Shakespeare em *Hamlet*, em *Macbeth* e, num outro sentido, em *A tempestade* e no *Sonho de uma noite de verão*, devemos nos render às suas intenções e considerar real o mundo por ele idealizado por todo o tempo durante o qual lhe dedicamos a nossa atenção. Mas, no decorrer do conto hoffmanniano, esta dúvida desaparece; percebemos que o narrador quer fazer sim que nós mesmos vejamos através dos óculos ou da luneta do ótico demoníaco. Talvez, na verdade, o próprio narrador em primeira pessoa tenha feito observações atentas através de tal instrumento.[8]

A principal novidade da interpretação de Freud, evidentemente ligada às suas experiências de análise clínica, consiste em ter unido o motivo central da inquietação vivida por Natanael àquele revivido pelo leitor do conto: o leitor, segundo Freud, é conduzido não tanto à personagem da boneca Olímpia, como queria Jentsch, mas sim ao homem de areia e ao episódio traumático vivido por Natanael menino, sob forma de temor angustiado de ver seus olhos arrancados. Com base nessa leitura, aquilo que está representado no conto "não são as fantasias de um louco atrás das quais nos seja dado reconhecer, dentro da nossa racionalidade superior, as coisas como elas são", mas, antes, são as razões e as situações que dão uma base de verdade àquelas fantasias e à impressão, que Natanael experimentou, de se submeter ao "jogo cruel de potências obscuras".

Todavia, Freud, continuando a sua análise, dá, em uma longa nota de pé de página, um segundo resumo do conto, que pretende ser justamente a descrição das "coisas como são", da realidade verdadeira que está atrás das "fantasias" do louco, a estrutura latente, a "ordenação originária" dos elementos que constituem a sua história.

> Na história infantil, o pai e Coppelius representam a imago-pai cindida – por causa da ambivalência do menino – em duas personagens opostas; um o ameaça com a cegueira (castração); o outro, o pai bom, suplica para que sejam poupados os olhos do filho. O elemento do complexo atingido mais intensamente pelo recalque (o desejo de morte em relação ao pai ruim) encontra sua representação na morte do pai bom, que é atribuída a Coppelius. A este duplo de pais correspondem, na vida futura do estudante, o professor Spallanzani e o ótico Coppola, em que o professor é uma figura que pertence à série paterna, enquanto Coppola se identifica com o advogado Coppelius. Como antes os dois haviam trabalhado juntos no misterioso braseiro, assim também agora terminaram juntos a boneca Olímpia. Através desta dupla comunhão, eles traem a idéia inicial de cisão da imago-pai, ou seja, tanto o mecânico quanto o ótico são os pais de Olímpia e de Natanael. Na assustadora cena da infância, Coppelius, depois de ter desistido de cegar o menino, lhe havia desparafusado braços e pernas, ou seja, havia agido como um mecânico diante de uma boneca. Esta passagem singular, que ultrapassa completamente a moldura dentro da qual vem retratado "O homem de areia", introduz no jogo um novo equivalente de castração; mas remete também à identidade anterior de Coppelius com o seu futuro antagonista, o mecânico Spallanzani, e nos prepara para a interpretação da figura de Olímpia. Este autômato não pode ser outra coisa que não a materialização do comportamento feminino do pequeno Natanael em relação ao pai. Os pais de Olímpia – Spallanzani e Coppola – não são outra coisa que novas edições, reencarnações dos dois pais de Natanael. A afirmação de Spallanzani, aparentemente incompreensível, segundo a qual o ótico teria roubado os olhos de Natanael (...) para colocá-los na boneca adquire, assim, um significado, já que demonstra a identidade de Olímpia e Natanael. Olímpia é, por assim dizer, um complexo desprendido de Natanael que se confronta com ele como pessoa; o quanto ele esteja dominado por este complexo é expresso no insensato e obsessivo amor que ele nutre por Olímpia. Podemos muito bem defini-lo como um amor narcísico, e compreendemos por que sua vítima se aliena do objeto real de amor. Mas a exatidão psicológica do fato que o jovem fixado no pai pelo complexo de castração se torna incapaz de amar as mulheres é demonstrado por numerosas análises de doentes, cujo conteúdo é, se entende, menos fantástico, mas pouco menos triste do que a história do estudante Natanael.[9]

As duas histórias, que resultam dos resumos de Freud, podem parecer diferentes e incompatíveis: o que nos importa um jovem que é conduzido ao suicídio por um poder externo maligno – aquele do homem de areia – ou a gradual deterioração psíquica de um "jovem fixado no pai pelo complexo de castração"? Freud responderia que as duas histórias

são ambas verdadeiras e estão relacionadas entre si pelo típico caráter ambíguo entre aquilo que é "latente" e aquilo que é "manifesto" à consciência: o complexo de castração teria gerado a ficção de "O homem de areia".

A análise de Freud dá significado a muitos elementos, de uma forma ou de outra, incompreensíveis no conto, e põe em relevo um mecanismo, que é narrativo mas é sobretudo psicológico (e que ele, quando escreveu o estudo sobre o estranho, estava pesquisando e descreveu depois no ensaio *Além do princípio do prazer*, 1920): o mecanismo da "compulsão à repetição", segundo o qual aquilo que foi reprimido (neste caso, o temor pela castração) se reapresenta contínua e inevitavelmente sob novas formas no pensamento e nas ações, e quando se apresenta resulta "estranho" e "inquietante".

É mérito da análise de Freud ter jogado luz em alguns dos temas e dos procedimentos narrativos mais interessantes e misteriosos do conto de Hoffmann: por exemplo, os temas do olho e da perspectiva da visão (com ou sem instrumentos mecânicos), da cisão do eu e da formação do duplo ou do sósia, das presenças e coincidências sobrenaturais etc., além do procedimento narrativo que se propõe a manter o maior tempo possível o leitor sobre o fio da incerteza quanto ao que é contado – se aquilo é fruto do "maravilhoso" ou é fruto de coincidências reais, ou "estranhas". Ele considera estes temas e estes procedimentos narrativos como típicos do "estranho"; nós, hoje, diríamos do "fantástico".

Pode parecer surpreendente o fato de que Freud tenha se limitado, no seu primeiro resumo, a relatar de modo ordenado os eventos e as falas dos personagens, cada um segundo seu ponto de vista pessoal (as citações entre aspas no resumo que eu citei estão todas entre aspas no texto), e não tenha se preocupado com o procedimento narrativo bastante complicado construído por Hoffmann em *Der Sandmann*: este, de fato, na sua primeira metade, é um conto epistolar (que reproduz três cartas trocadas entre os protagonistas); a isso segue um longo *intermezzo* metanarrativo, no qual o narrador fala diretamente ao leitor discutindo com ele os problemas de elaboração do conto; segue, enfim, uma última parte de narração objetiva em terceira pessoa.

É notável, além disso, que Freud não tenha se fixado sobre um fenômeno narrativo bastante curioso que se verifica na primeira parte do conto. "O homem de areia" se abre, de fato, com uma carta de Natanael ao amigo Lotario, à qual segue uma carta de resposta de Clara, irmã de Lotario e apaixonada por Natanael, já que ela e não Lotario recebera a carta do protagonista, tendo ele, no ato de escrevê-la, cometido o erro de endereçá-la a Clara e não ao irmão. Devemos considerar o fato como casual e interpretá-lo no sentido bom, como faz Clara ("devias pensar muito em mim enquanto querias expedir a tua última carta ao meu irmão Lotario")? Ou devemos pensar que estamos diante de um típico fenômeno de *lapso*, que hoje chamaríamos freudiano, isto é, um caso interessante de ato falho, de erro involuntário, mas pleno de sentido (e então inevitavelmente pensar que na relação entre Natanael e Clara existissem problemas sérios de comunicação, de vontade de se entenderem mas também temor de se falarem)?

Se, pois, levarmos em consideração o andamento principal do *intermezzo* metanarrativo, estaremos diante de um outro caso bastante interessante. O narrador, que se apresenta somente como um "amigo" de Natanael e confessa ser dominado pela ânsia de contar as extravagâncias do seu pobre amigo, depois de haver relatado as três cartas e antes de se preparar para contar a história em ordem, abre uma discussão com os seus leitores sobre como compor a narração e supõe três modos possíveis para iniciar a história de Natanael. Não se trata somente de três estilos diferentes para iniciar o conto, o das fábulas ("Era uma vez"), o factual e realista ("Na pequena cidade de S. vivia"), e aquele fortemente dramático e emotivo ("Vá pro diabo! – gritou..."). Trata-se de três modos diversos de instaurar uma relação entre narrador, leitor e conto: no primeiro caso, o narrador comunica ao leitor que ele deve aceitar os elementos sobrenaturais como parte integrante da história; no segundo caso, o narrador transmite ao leitor os fatos, garantindo a veracidade deles, e deixa ao leitor toda e qualquer interpretação; no terceiro caso, o narrador usa uma linguagem emotiva e valorativa, deixando-se envolver completamente pela história. Trata-se também, definitivamente, de três possíveis histórias diferentes. Em sua intervenção, o nar-

rador põe em questão o próprio fundamento do conto; trata-se de um conto fantástico? Fala de um mundo real e de gente real? É sério ou cômico? O leitor se encontra diante de alguns problemas muito sérios de interpretação: em que deve crer? Em qual versão dos acontecimentos dada pelos personagens deve acreditar? Com qual personagem deve se identificar? Deve agarrar-se ao relato feito por Natanael nas suas cartas, considerá-lo puro fruto da sua imaginação e das suas angústias ou, ao contrário, agarrar-se à análise racional e desmistificadora de Clara?

No *intermezzo* narrativo ocorre ainda outro. Aquilo que o leitor sabe da história, até aquele ponto, sabe por meio das três cartas relatadas: conhece os fatos somente através das impressões e dos episódios narrados por Natanael e das reações dos amigos. Conhece a interpretação que Clara deu àqueles fatos. Sabe que Natanael, em sua segunda carta, aceitou ao menos um elemento da explicação de Clara: a identidade de Coppola. Mas é então que o narrador se debruça longa e ambiguamente sobre a personagem de Clara: primeiro descreve sua beleza, recorrendo a muitas comparações pictóricas (os cabelos de Madalena, o colorido que lembra os retratos de Pompeo Batoni, os olhos que se assemelham a um lago de Ruysdael etc.), depois faz um retrato um tanto ambíguo dela, legível de modo contrastante, tecendo algumas críticas à sua frieza e normalidade burguesas e ao mesmo tempo defendendo-a, não se sabe se com verdadeira convicção:

> Clara tinha a vivaz fantasia (*lebenskräftige Fantasie*) de uma criatura serena, límpida, infantil, um espírito profundo e delicado de mulher, uma cabeça lúcida e bem equilibrada. Os amantes das sombras e das névoas não tinham sorte com ela; porque sem dizer muito, algo que não era absolutamente da natureza silenciosa de Clara, aquele seu olhar transparente e aquele fino sorriso irônico diziam: – Caros amigos, como podem pretender que eu considere suas figuras foscas e confusas como criaturas verdadeiras, cheias de vida e de sentimento? – Havia por isso muita gente que criticava Clara por ser fria demais, prosaica e sem sentimentos; mas outros que compreendiam melhor a vida, com mais lucidez e profundidade, amavam desmedidamente aquele seu ânimo sensível, inteligente, infantil; mas ninguém mais do que Natanael, que se movia com segurança e serenidade no campo da ciência e da arte.[10]

O longo fragmento ao menos serve pra isto: instilar muitas dúvidas no leitor sobre a completa confiabilidade do ponto de vista de Clara. A narração que segue contém elementos e informações (sobre a relação entre Coppola e Coppelius, sobre Spallanzani, sobre os incidentes que ocorrem a Natanael, sobre Clara) que o leitor, a esta altura já alertado, não pode interpretar unilateralmente. A incerteza e a dúvida o acompanham até o fim.

Uma forte variação dominou também os muitos críticos literários, pertencentes às mais diversas escolas, que, não contentes com a interpretação freudiana, propuseram cada um uma interpretação do conto. É extraordinário, na verdade, e significativo, o número de ensaios críticos, ou até mesmo de livros inteiros, escritos ao longo dos anos sobre este conto de Hoffmann.[11] Não posso aqui fazer referência a todas as interpretações. Limito-me a recordar algumas delas e a delinear as orientações críticas dominantes.

Pelos críticos de orientação psicológica ou psicanalítica, foram dadas, para "O homem de areia", três interpretações diferentes. Segundo alguns, o conto de Hoffmann é a história de um trauma infantil e das fantasias obsessivas e repetitivas de um personagem que ficou fixado naquele trauma (esta é basicamente a interpretação de Freud, que foi mais bem articulada e afinada ulteriormente; por outro lado, em não poucos casos, foi também bastante enrijecida e simplificada). Segundo outros, é a história de um artista, de um poeta romântico, que é levado à loucura pela dificuldade que encontra por ter que viver em um mundo prosaico e banal (esta interpretação dá muita importância às aspirações artísticas de Natanael, que, todavia, têm uma sustentação textual bem delimitada no conto). Segundo outros ainda, é a história de um jovem cuja vitalidade, sensibilidade, aspirações de crescimento, amor e realização são sistematicamente frustradas por Coppelius, Spallanzani e Clara, os quais, de maneiras diferentes, têm interesse de transformá-lo em uma boneca mecânica. Segundo esta interpretação,[12] uma parte fundamental no conto é desenvolvida pela personagem Clara: o seu papel é posto

em nítida contraposição àquele da boneca Olímpia. Sobre isso, um crítico escreveu:

> A verdadeira "força obscura" que ameaça a vida de Natanael é Clara – a sua incapacidade de entendê-lo, a sua insistência em torno da própria "imagem" como medida para ele e para cada outra coisa da vida. Natanael se sente mais confortável com o autômato não porque pode se entregar ao próprio narcisismo, mas porque Clara é ativamente danosa para ele, enquanto Olímpia é inerte.[13]

Outros críticos, no entanto, dedicaram-se a aprofundar os aspectos técnico-narrativos do conto, dando destaque a elementos de extraordinária habilidade e originalidade realmente antecipadoras e modernas, como a representação do tempo (na qual se alternam o tempo subjetivo e o tempo objetivo, e percebem-se casos muito interessantes de dilatação do tempo: na rememoração das recordações infantis, por exemplo) ou como o uso dos pontos de vista múltiplos (do narrador ou dos vários personagens), a aplicação daquilo que os teóricos chamam de "foco variável". Existe um exemplo disso na cena da dança com a imprevista e bastante interessante passagem do ponto de vista do narrador (e do público presente à cena) para o ponto de vista muito subjetivo de Natanael (propiciado pelo artifício da luneta):

> Olímpia apareceu com um vestido rico e pleno de bom gosto. Todos devem ter admirado o seu belo vulto, o magnífico semblante. A excessiva curva das costas, a sutileza da cintura pareciam uma conseqüência do busto bastante pequeno. Mesmo no modo de se mover e de se portar havia algo de muito medido e de rígido que podia desagradar a alguém; mas todos o atribuíam à submissão que a sociedade lhe incutia.
> Começou o concerto. Olímpia tocou o piano com grande habilidade e ao mesmo tempo se pôs a cantar uma ária de modo impecável com uma límpida voz de sino de vidro, talvez um pouquinho estridente. Natanael estava arrebatado; estava na última fila e na luz ofuscante das candeias não podia distinguir bem as linhas de Olímpia. Ah – então percebeu que ela olhava com nostalgia (*Sehnsucht*) para ele, que cada nota se transformava claramente em um olhar apaixonado que penetrava e acendia o seu coração. Os trinados mais admiráveis pareciam a Natanael o grito de alegria da alma transformado pelo amor e quando finalmente, após uma inflexão, um longo trilo vibrante ressoou através da sala, sentiu-se como que apertado entre os dois braços ardentes e não pôde mais se segurar; pela dor e pelo êxtase se sentia impelido a gritar forte: – Olímpia![14]

Não faltaram os críticos que, ao invés de aplicar ao conto os instrumentos interpretativos freudianos, recorreram mais aos instrumentos junguianos. É o que fez, por exemplo, ainda que com prudente respeito pela concretude do texto, o crítico inglês S. S. Prawer, escrevendo:

> *Der Sandmann* (...) contém muitos elementos que parecem pedir uma análise junguiana. Coppelius-Coppola pode ser visto como a "sombra" do protagonista; Lotario e Sigismondo nos dão, mesmo que, é preciso admitir, de modo um tanto esmaecido, o arquétipo da "alma amiga". Clara e Olímpia representam claramente dois aspectos contrapostos da "anima"; e o círculo de fogo, que tem um lugar proeminente nas visões e nos poemas de Natanael, pode ser interpretado como uma mandala pervertida.[15]

Prawer, corrigindo o universalismo atemporal junguiano com precisas referências históricas, representa em termos concretamente sociais os elementos interpretativos que parecem pertencer ao inconsciente coletivo:

> A cidadezinha de província (na qual se movem Spallanzani, Coppelius e Natanael), assim como a cidade universitária, na qual os professores vivem somente para a sua ciência e consideram o homem pouco mais que uma cobaia para seus experimentos psicológicos, fisiológicos ou mecânicos, estes lugares se transformaram em *unheimlich*, não são mais a casa acolhedora na qual vivem um menino sensível ou um adulto com capacidades artísticas. Coppelius e Spallanzani encarnam os sentimentos de alienação que encontramos continuamente na literatura dos últimos cento e cinqüenta anos. A alienação do homem pelo mundo que criou; a alienação do homem por parte de sua própria personalidade que foi reprimida e retorna sob a forma de "duplos" espectrais a deixá-lo obsessivo e transtornado. Deste ponto de vista, Hoffmann se coloca junto com Poe, Dickens e Dostoievski,

> com todos aquele artistas que representaram a cidade como o lugar das presenças inquietantes, aquelas mesmas presenças que, em tempos mais antigos, habitavam os castelos do romance gótico ou de Sade, ou as montanhas e os bosques das primeiras fábulas de Tieck.[16]

Outros críticos insistiram na importância dos temas tratados neste conto e chamaram a atenção para o fato de que quase todos os temas principais que seriam característicos da narrativa fantástica estão já ao menos esboçados em "O homem de areia". Dois daqueles que têm um papel central no quadro temático do conto, e aparecem sejam como temas verdadeiros e próprios sejam como procedimentos narrativos que vêm "tematizados", são as relações entre os seres vivos e os autômatos, e a presença do olho e das formas de ver. O primeiro – que está claramente relacionado com uma série de experimentações técnicas do século XVIII (a criação de máquinas capazes de imitar os gestos humanos) e também com algumas experimentações teatrais (marionetes, o quadro vivo) – coloca em jogo os problemas da personalidade, da consciência, do duplo. O segundo introduz o grande tema do potencial visionário da mente humana e, por meio do uso de instrumentos óticos, dos espelhos e das superfícies espelhadas, refletoras e inflamantes e dos procedimentos da ampliação, da diminuição e mutação perspectiva da visão, põe em cena os problemas da força alucinatória da imagem, da subjetividade da percepção, da divisão em duplos[17] e assim por diante.

Deste conto, existiram interpretações muito analíticas e detalhadas de sua estrutura, seja fônica, seja semântica,[18] e há quem chegasse até ao estudo da temperatura alcançada pelas várias partes do conto (do gelo à temperatura mais alta).[19]

Houve, enfim, quem, aplicando os métodos de leitura da nova psicanálise e da desconstrução derridiana,[20] tenha tomado posição contrária às interpretações unilaterais do conto, a começar pelas visões contrapostas de Jentsch e de Freud, que, respectivamente, privilegiam a história de Olímpia ou de Natanael menino, ou posição contrária à aplicação de estratégias interpretativas exclusivamente temáticas ou exclusivamente formais. Para Neil Hertz,[21] um dos aspectos mais intrigantes do conto está no fato de que a cena final da visão autodestrutiva de Natanael, sugado para dentro do vórtice do círculo de fogo (*Feuerkreis*), é antecipada não pela cena inicial do trauma infantil – onde há o fogo do crisol alquímico, mas sem nenhum círculo – e sim pelas imagens que povoam a poesia escrita de Natanael e por ele lida a Clara, que a nós, leitores, não é dada de forma direta, mas contada pelo narrador. Esta poesia descrita e contada aparece, segundo Hertz, como uma espécie de *mise en abîme* de todo o conto. Com ela, o narrador encerra em uma breve cena de pesadelo o desdobramento do conto inteiro e ao mesmo tempo põe em prática o próprio programa narrativo, que ele mesmo descreveu, como vontade de arrastar o leitor para dentro da própria cena, impelindo-o a juntar, sem muito cansaço, "cores sempre mais ardentes e o emaranhado das figuras mais variadas".[22]

Para uma outra intérprete de escola freudiana, Sarah Kofman,[23] os dois temas de "O homem de areia" e da boneca Olímpia não são separáveis no conto e encontram na sua estrutura narrativa complexa (e nas próprias imagens da *escritura*, como ato repetitivo e significante representado pelas três cartas com as quais o conto é iniciado) razões muito fortes e profundas de interconexão:

> Quando Natanael tira a luneta do bolso, não é tanto a aparição de Coppola, mas sim o uso do instrumento da visão que faz desencadear nele a loucura. Através da luneta está o rosto de Clara, a noiva com quem havia pensado em se casar, que lhe aparece terrificante, uma verdadeira cabeça da Medusa, como a imaginara em sua poesia. É por isso que deseja jogá-la da torre. (...)
>
> O que parece interessante e *unheimlich* no texto de Hoffmann (e que é nietzschiano *avant la lettre*) é o fato de que no conto não se fala de loucura por um lado e de razão por outro, pois os limites entre estas duas dimensões não são claramente definidos, dependendo cada uma delas de uma variação de perspectiva.[24]

A interpretação de Kofman tende a derrubar os juízos tradicionais sobre os personagens do conto e a considerar Clara como um personagem positivo, contraposto não só à fria e mecânica Olímpia, mas também a Natanael. Clara, segundo ela, justamente por ser mais sensível, complexa e ma-

dura do que Natanael, é portadora de uma visão superior e relativa das coisas, capaz de aplicar ao mundo perspectivas diversas, levada a preferir as contradições da vida, ao contrário das fáceis simplificações ou das falsas e duplas representações.

Em cada caso, além das questões de interpretação psicológica dos personagens, pelo ensaio de Kofman, assim como de alguns outros entre os mais perspicazes intérpretes do conto, o que vem reiterado é que em um conto como *Der Sandmann*, a realidade, seja exterior, seja interior, é representada, com deliberada escolha, sob forma de uma multiplicidade de possíveis perspectivas e pontos de vista, de modo aberto e contraditório. É a característica principal e estruturante do conto, é uma das características principais e mais originais de toda a obra literária de Hoffmann, é também a característica intrínseca da modalidade fantástica na literatura.

Para que não fique a impressão de que tudo isso seja relativo exclusivamente a um texto extraordinário como *Der Sandmann*, podemos constatá-lo passando brevemente, e seletivamente, em breve revista, por alguns outros textos exemplares pertencentes a esta tradição, a começar por outros textos do próprio Hoffmann.

Outros textos exemplares: Hoffmann, Gautier, Mérimée, Poe

Em "As aventuras da noite de São Silvestre" (*Die Abenteuer der Sylvesternacht*, 1814-15),[25] temos um outro exemplo de experimentação sobre as estruturas narrativas e também de intensa presença dos temas do fantástico. O "pedaço de fantasia" é dividido em mais partes, introduzidas pelo breve prefácio do autor-redator: a parte principal do conto está em forma de carta, escrita a Hoffmann, por um "viajante entusiasta", isto é, por um visionário, que não sabe distinguir entre vida real e vida fantástica, e que narra aquilo que lhe aconteceu em Berlim, na noite de São Silvestre: a breve participação em uma festa na casa de um conselheiro de justiça, onde encontra Júlia, a mulher amada que não se importa com

ele; o encontro em uma cervejaria com dois tipos bizarros: o magérrimo Peter Schlemihl – cujas aventuras fantásticas, entre elas a de ter vendido sua sombra ao diabo, haviam sido já contadas em uma famosa novela, *A história maravilhosa de Peter Schlemihl*, pelo escritor alemão Adalbert von Chamisso – e o gordinho e jovial general Suvarov, um personagem historicamente real, a quem Hoffmann atribui a aventura fantástica de ter vendido ao diabo a imagem que deixa nos espelhos e superfícies refletoras; e, enfim, as experiências de sonho, aparições e encontro inquietante que o protagonista tem à noite, em um quarto de hotel, onde tem a impressão de encontrar novamente o general Suvarov, que lhe parece estar cobrindo os espelhos durante a noite e escrevendo em uma mesinha uma novela sua ou "história maravilhosa", que o viajante de fato encontra de manhã. A novela encontrada sobre a mesinha constitui um primeiro exemplo, na tradição da literatura fantástica, de "objeto mediador", ou seja, de objeto que, com a sua presença no texto, dá uma espécie de testemunho de veracidade dos fatos fantásticos narrados: as folhas escritas a mão que não estavam sobre a mesinha na noite anterior tornam inexoravelmente verdadeiras (e não mais explicáveis como sonho, pesadelo, projeção subjetiva do protagonista) a presença do general Suvarov no quarto durante a noite. A novela "maravilhosa" é contada em terceira pessoa e intitulada "A história do reflexo perdido": é ambientada na Itália e conta um caso de amor e de engano entre o protagonista, que se chama Erasmus Spikher, e uma jovem belíssima, que se chama não Júlia, mas Julieta, e possui muitas semelhanças com a Júlia por quem está apaixonado o viajante fantástico, além de parecer ser o instrumento de um misterioso doutor Onipresente, facilmente identificável com o diabo.

Impressionam em "As aventuras da noite de São Silvestre": o procedimento narrativo das transformações ou metamorfoses interiores e exteriores dos personagens; o contínuo jogo de espelhos entre aparência e realidade e o constante debate sobre a identidade dos personagens; a série significativa de atos falhos, de distúrbios psicológicos, de experiências visionárias agudas e cheias de sentido, de percepções fantásticas do tempo, do espaço, da relação entre o claro e o escuro; a presença do diabo, seja sob trajes burgueses seja

sob trajes declaradamente e pitorescamente diabólicos; a elaboração refinada dos temas relativos ao duplo (personagens que se refletem em outros personagens, personagens que se duplicam tendo nomes apenas ligeiramente diferentes, personagens que se transformam na própria sombra ou na própria imagem); o tema da música como força propulsora e perturbadora, de alto teor erótico; os elementos de paródia literária (como a recuperação do personagem de Chamisso, com a mesma aparência física, os mesmos detalhes, as mesmas cadências); o procedimento freqüente de "entender ao pé da letra" as metáforas e dos modos de dizer mais banais, que aparecem revitalizados e geram eles mesmos o fantástico. Também esse, como veremos, é um procedimento que será utilizado de modo original e caracterizador da literatura fantástica. Acontece, por exemplo, nesse conto, que o protagonista banalmente diga "para a noite de São Silvestre o diabo sempre organiza uma festa toda especial para mim", e eis que, de verdade, ele vai a uma festa na casa de um senhor tranqüilamente burguês que parece ter poderes sobrenaturais e uma certa maldade ao combinar encontros; ou ocorre que o narrador, usando a rede semântica gerada por uma série de expressões proverbiais alemãs que têm no centro a palavra *der Haken* ("gancho", "espinho"), traga imagens dele, situações narrativas (de perigo, de tentação) em que a vida aparece como uma tarefa "espinhosa" na qual o diabo semeou muitos "espinhos" e, elaborando ulteriormente a metáfora, fale dos ganchos "nas paredes do quarto, nos jardins, nas roseiras" que se tornam, para o homem, perigos contínuos "e nós, esfregando-nos contra, deixamos ali pendurado algum retalho das nossas preciosas pessoas". E eis que, de fato, aos poucos o conto se povoa de saliências e de ganchos narrativos, tanto nos procedimentos quanto nas elaborações temáticas.

Em um outro conto de Hoffmann, entre os tantos que poderiam ser lembrados, intitulado "A casa deserta" (*Das öde Haus*, 1817),[26] temos uma outra história complicada, com narrações secundárias inseridas na principal e um pano de fundo em que se discute sobre visionários e visões fantásticas. Porém, nesse caso, o conto é mais compacto, aplicando sistematicamente a lei narrativa – muito adequada ao fantástico – de alternância entre a apresentação de elementos inexplicáveis, a

hesitação no modo de explicá-los, a falsa explicação, a reabertura da hesitação, a introdução de novos elementos inexplicáveis e assim por diante. Também aqui há o mundo das visões e do clima visionário e também a utilização de instrumentos óticos naturais e artificiais (como espelhos e binóculos). Há, além disso, um campo semântico e metafórico insólito: o dos doces e da confeitaria, do qual emanam elementos de sedução parcialmente gustativa e parcialmente erótica, com uma estranha ligação entre doçura e inquietação.

Entre os primeiros a colher na França a sugestão dos modelos hoffmannianos e a promover, junto a outros, uma moda literária – a dos contos fantásticos *à la Hoffmann* – está Théophile Gautier. Fazem parte desse modo de escrever diversos contos de Gautier escritos nos anos 30, entre os quais "Onuphrius ou os vexames fantásticos de um admirador de Hoffmann" (1832), "Omphale – Uma história rococó" (1834) – que põe em cena um adolescente recém-saído do colégio que encontra pendurado no quarto um tapete no qual está retratada uma belíssima marquesa nos trajes de Onfale, acompanhada de Hércules: à noite, o tapete ganha vida, deixa a marquesa que se envolve com o jovem e o inicia no amor – e sobretudo "A morte amorosa" (1836) e "O pé da múmia" (1840).

A narração, em "A morte amorosa" (*La morte amoureuse*),[27] é conduzida com extremo realismo e uma grande atenção descritiva aos detalhes paisagísticos, às cenas de interior sacro e profano, às características físicas e psicológicas dos personagens. Protagonista e narrador é o monge Romualdo (que é em vários pontos modelado conforme o monge Medardo, protagonista do romance de Hoffmann *Os elixires do diabo* (1815-16), o qual, enquanto vivia virtuosa e fervorosamente no convento sob a proteção do prior Leonardus, começou a ser visitado por tentações e aparições amorosas de origem diabólica). E aqui há uma primeira novidade interessante. O protagonista-narrador do conto e das experiências inexplicáveis é, desta vez, não um sábio, ou um cientista, ou um cético, ou um incrédulo, mas um homem completamente fervoroso em suas crenças religiosas, convicto, até mesmo especializado na relação com o sobrenatural, que está falando muitos anos depois sobre os fatos, em um estado de contrição e ainda

de incredulidade, refere-se a um outro monge e apresenta o seu relato como advertência:

> Reflita bem sobre esta circunstância, meu irmão. Por ter erguido só uma vez o olhar sobre uma mulher, por uma culpa aparentemente tão leve, sofri por muitos anos as mais miseráveis angústias: a minha vida foi turbada para sempre.[28]

Isso demonstra que nem sempre a hesitação provada pelos protagonistas da literatura fantástica tem diante de si o drástico dilema entre explicação natural e explicação sobrenatural das experiências "estranhas" ou "extraordinárias" nas quais estão envolvidos, mas pode também acontecer que uma simples explicação sobrenatural não seja suficiente para desamarrar os nós intrincados de uma experiência paradoxal e a dar um conteúdo cognoscitivo satisfatório ao encontro com algo profundamente, malignamente (e cabe bem, nesse caso, diabolicamente) perturbador. O próprio protagonista apresenta esta sua situação:

> É uma história singular e terrível e, embora eu tenha sessenta e seis anos, atrevo-me apenas a mover as cinzas desta recordação. (...) São acontecimentos tão singulares que não posso acreditar que eu os tenha realmente vivido. Fui, por mais de trinta anos, a vítima de uma estranha e diabólica ilusão. Eu, pobre padre do campo, vivi em sonho, todas as noites (Deus queira que tenha sido um sonho), uma existência de condenado, uma vida de Sardanapalo.[29]

O caso é muito simples e apresenta como tema central o duplo, um duplo que joga com a relação entre uma personalidade diurna de Romualdo e uma noturna. Ele viu uma primeira vez, bem no momento solene em que estava fazendo os votos, em uma igreja cheia de gente e permeada por um místico fervor, a cortesã Clarimunda, belíssima, sedutora, tentadora. Ele a reencontrou, ou assim lhe pareceu, uma segunda vez, enquanto se distancia da tua cidade e das suas tentações, para ir viver uma simples vida de vigário do interior, e está viajando junto com o abade Serapião, que conhece o seu segredo (o nome do abade, que lembra o protagonista de

um outro livro de Hoffmann, é uma ulterior ligação entre este texto e aquele do escritor alemão). A cena é toda tramada em cima de efeitos de ilusão ótica:

> Começamos a subir a colina. Quando atingimos o cume dela, me voltei para olhar ainda uma vez os lugares em que vivia Clarimunda. A sombra de uma nuvem cobria inteiramente a cidade. Os tetos vermelhos e azuis eram como esfumados de uma tinta que tornava tudo igual, pelas quais afloravam, como brancos flocos de espuma, os vapores da manhã. Por um estranho efeito ótico, louro e dourado sob um único raio de luz se desenhava um edifício mais alto do que os edifícios vizinhos, completamente submersos pelo vapor; embora fosse longe mais de uma légua, parecia muito próximo: distinguia-se cada detalhe, as pequenas torres, os terraços, as janelas, até as bandeirolas em forma de andorinhas.
> "Qual é aquele palácio que vejo lá embaixo iluminado pelo sol?", perguntei a Serapião. Ele protegeu os olhos com a mão e depois de ter olhado respondeu: "É o antigo palácio que o príncipe Concini deu de presente à cortesã Clarimunda: acontecem coisas espantosas nele".
> Naquele momento, *não sei ainda se era realidade ou ilusão*, me pareceu deslizar sobre o terraço uma forma leve e branca que luziu um instante e subitamente se apagou: Clarimunda.[30]

Romualdo inicia sua vida de pároco no campo, mas a recordação e as aparições de Clarimunda não cessam. Nos seus dias, alternam-se, com clara diferenciação, os dias e as noites. Nos dias ele leva a vida normal de padre, nas noites ele leva – não sabe se realmente ou em sonho – uma segunda vida. É conduzido por uma carroça fabulosa para saudar Clarimunda em seu leito de morte, mas ela, cuja morte é anunciada efetivamente a Romualdo pelo abade Serapião, parece retornar à vida, graças às gotas de sangue que vampirescamente a cada noite suga de seu amante, depois de lhe ter feito um pequeno furo em um braço com um espinho; ela está, assim, sempre pronta para acolhê-lo, entre ostentação, prazeres e dissipações, em um palácio seu em Veneza. Os sonhos dele têm uma característica inquietante: a cada noite recomeçam de onde se haviam interrompido na noite anterior; é como se as duas vidas de Romualdo corressem paralelas uma à ou-

tra, uma à luz do sol e a outra no brilho artificial da noite ("a minha natureza foi duplicada, e existem em mim dois homens, e um não conhecia o outro"; "não compreendi ainda o que era ilusão e o que era realidade naquela bizarra aventura").

Mais uma vez intervém o abade Serapião para puxar Romualdo para fora daquela situação de pesadelo. Ele o conduz ao cemitério onde está enterrada Clarimunda, abre o sepulcro dela com um verdadeiro ato de violação, mostra a Romualdo o cadáver milagrosamente intacto da belíssima mulher, que tem uma gota de sangue fresco sobre os lábios, nos cantos da boca. O abade esparge água benta sobre Clarimunda e instantaneamente o corpo dela se decompõe. Resta – a fazer o papel de objeto mediador e a subitamente ver a confirmada e ao mesmo tempo inaceitável verdade de sua vida paralela – aquela gota de sangue sobre os lábios intactos, que o deixa em um estado de permanente incerteza entre a vida real que viveu de dia e aquela ilusória que viveu, noite após noite, no sonho. A sua incerteza perdura ainda no momento, muito mais tarde, da lembrança e da narração.

O outro conto de Gautier, breve e elegante, "O pé da múmia" (*Le pied de la momie*),[31] coloca em cena um *gentleman* de estilo parisiense, que nos conta uma aventura. Descobriu um dia, perto de um antiquário, retirado de um bizarro personagem um pouco hoffmanniano e um pouco oriental, um objeto raríssimo: um autêntico pé de múmia, pertencente à princesa egípcia Ermonthis. Ele compra o objeto e faz dele um peso para papéis, que coloca sobre um maço de folhas, seus esboços de poemas, cartas, artigos incompletos: o resultado, lhe parece, é "encantador, bizarro e romântico". Para festejar a aquisição, vai jantar com os amigos, já que – e arremata com uma brincadeira – lhe "teria sido difícil jantar consigo mesmo". Quando volta para casa, não muito lúcido pelo vinho bebido, sente um perfume intenso e vagamente oriental, que evidentemente emana do pé embalsamado há tantos anos, que agora está reagindo ao calor do quarto. Cai em um sono profundo, e por uma hora ou duas tudo fica confuso e opaco para ele, mergulhado no esquecimento. Depois, a escuridão de sua mente se ilumina e os sonhos começam a aflorar nele "com o seu vôo silencioso". Entra em um novo estado, daquele em que alguém sonha porém imagina estar acordado e

ter sonhado. Vê-se em seu quarto, perfeitamente tranqüilo, mas eis que, repentinamente, tudo se anima e, sobre a mesa em que estava pousado, o pé da múmia começa a se contorcer sobre as folhas de papel. A essa altura, não está mais tão feliz com sua aquisição porque, ele diz, "amo os pesos de papel sedentários e considero pouco natural que os pés caminhem sem pernas". Começa a se assustar. E eis que lhe aparece a princesa Ermonthis (belíssima, vestida de modo bastante estranho, sem um pé), que se põe a dialogar com aquele seu pé pousado sobre a mesa. O protagonista, que por acaso naquela noite entendia a língua com perfeição, acompanha o diálogo. Quando percebe que o pé não pode voltar a ser da princesa porque foi comprado por ele, se lança para perto dela e lhe oferece o pé. Ela, com o pé recolocado, lhe dá em troca uma "estatueta de barro verde" que trazia no colo, um ídolo representante da deusa Ísis condutora de almas. Então ela se oferece para acompanhá-lo a fim de que conheça seu pai, o faraó, nas profundezas misteriosas de uma pirâmide e da eternidade. O velho faraó, sentado sobre um trono ao lado de todos os faraós do Egito, conhece plenamente o jovem francês, o qual pensa, no calor do instante, em pedir a mão dela, calculando que, a respeito da restituição do pé, "seria uma recompensa antitética de bastante bom gosto". Porém, o velho faraó não lhe dá ouvidos, e, ao contrário, acha risível dar a princesa como esposa, belíssima, porém uma velha com mais de trinta séculos, àquele jovenzinho de tão pouca idade e tão frágil: "A desproporção – disse – é grande demais, e depois as nossas meninas precisam de maridos que durem, e você não é capaz de se conservar". "Veja como sou vigoroso", disse o velho com ar de desafio. E aperta a mão do jovenzinho com tal força que parece cortar-lhe os dedos com os anéis. Mas, na realidade, aquele que lhe aperta a mão não é o faraó, mas sim o amigo Alfred, que vem acordá-lo. A narração se encaminha para o fim com a inevitável surpresa e a presença irredutível do objeto mediador: o protagonista procura qualquer coisa em seu escritório e percebe que, ao invés do pé, é a estatueta de barro verde, da deusa Ísis, que está como peso de papel.

Este conto, que apresenta de forma bastante elaborada os temas do sonho e da passagem de fronteiras, serve facilmente às interpretações da simbologia sexual de inspira-

ção psicanalítica: presença de objeto-fetiche com vaga forma fálica, uma figura de mulher com vestes de sedutora, presença de um pai severo e castrador etc.[32] Porém, o aspecto mais interessante desse conto é um outro: já encontramos, também em autores como Hoffmann, uma certa tendência a coligar o modo fantástico com o irônico-humorístico; mas nesse conto, o humorismo tem uma presença bastante forte e parece ter o objetivo não só de alegrar os possíveis tons obscuros do fantástico, mas de juntar a ele algo a mais em termos de jogo intelectual, não privado de sua elegância e talvez também de sua seriedade.[33]

Pertence ao gosto do "fantástico arqueológico" "A Vênus de Ille" (*La Vênus d'Ille*, 1837), de Prosper Mérimée, que foi autor de outros belíssimos contos fantásticos, como por exemplo "Lokis".[34] "A Vênus de Ille"[35] nos leva para um território de fronteira, sobre os Pirineus, com, de uma parte, as populações locais, catalãs e bascas, ainda imersas em ritos antigos e crenças supersticiosas, e de outra o mundo francês e parisiense que é também o nosso, composto por leitores racionalistas e munidos de uma sã dúvida e de bom senso. Portador dos valores parisienses é o narrador-protagonista, um estudioso que trabalha com arqueologia e que se põe a viajar em um *Rossiglione* para ver monumentos clássicos e medievais e, uma vez chegado a Ille, conhece um habitante apaixonado por antigüidades, o senhor de Peyrehorade, que, havia apenas duas semanas, encontrara uma estátua antiga, de bronze, uma Vênus, que o especialista parisiense reconhece de súbito como "uma obra-prima da melhor idade da estatuária".[36] Ao lado da fronteira geográfica, há, evidentemente, dando um significado ao conto, também uma fronteira histórica, que divide em dois lados o paganismo e o cristianismo, a crença mágica nos poderes misteriosos de uma estátua-ídolo e a moderna transformação dos poderes mágicos em força espiritual e humanística ou, na nova versão do racionalista Mérimée, a crença nos poderes emotivos e cognoscitivos do homem e o pensamento típico do materialismo burguês.

O narrador, quando chega a Ille, é informado de que a população do lugar considera a estátua encontrada um ídolo pagão que exerce influências maléficas e já causou não poucas desgraças: com o senhor de Peyrehorade, visita a estátua e com ele discute o significado da inscrição que se lê sobre o pedestal: "Cave amantem", que lhe sugere a tradução "cuida bem de ti, se ela te ama". Ele logo sabe que o filho do chefe da casa, Alphonse, está se preparando para festejar suas núpcias, dois dias depois, sexta-feira.[37] Trata-se de um casamento arranjado, de conveniência, sendo ambos os noivos ricos e motivados por interesses. Na manhã do matrimônio, o narrador está sentado à frente da estátua, para fazer-lhe um esboço, quando ali perto está sendo jogada uma partida de péla entre jogadores locais e alguns tropeiros aragoneses e navarros que estavam de passagem pelo vilarejo, muito habilidosos no jogo. Alphonse, embora já vestido para a cerimônia, vendo que os seus estão perdendo, tira suas roupas de noivo e entra no jogo. Quando percebe que o grande anel de casamento que carrega no dedo o atrapalha para jogar, tira-o e coloca-o, com descuido, no dedo da estátua ali no canto. Com seu reforço, o time local vence o visitante.

O cortejo matrimonial chega enfim à casa da noiva quando Alphonse percebe a falta do anel. Não conta a ninguém, pois teme ser ridicularizado por ter dado o anel para a estátua. Substitui o anel por um outro que, por sorte, tem à disposição. À noite, no decorrer da festa que se faz em Ille, na casa do noivo, o narrador percebe que Alphonse, a uma certa altura, se distancia e, na volta, está totalmente pálido e preocupado. Muito mais tarde, e depois de muitas taças de vinho, Alphonse chama o narrador à parte e confessa que não foi possível recuperar o anel, já que a estátua havia fechado seus dedos sobre ele.[38] Um arrepio percorre a espinha do narrador, mas depois se agarra à idéia de que o jovem marido deve estar bêbado.

Toda a narração é conduzida pelo signo da ambigüidade. A cada novo incidente, o narrador deixa aberta a possibilidade de uma explicação racional e isso vale também para o trágico final da história. Tarde da noite, depois de ter recusado, por causa da chuva, ir ele próprio ao jardim para observar a estátua, retira-se para um quarto próximo do quarto dos recém-casados. Ouve passos pesados no corredor em frente a sua porta e pela manhã ouve a escada ranger. Em seguida, toda a casa é despertada por gritos e batidas de porta. No quarto do casal, o marido, seminu, está estendido sobre o

leito, morto, com sinais evidentes de violência; a esposa, em um canto, chora aterrorizada; sobre o tapete ao lado da cama está o anel. A moça, em estado de choque, faz um relato confuso no qual aparece a figura gigantesca da estátua da Vênus. A polícia ignora este relato, interroga os jogadores de péla aragoneses que haviam sido derrotados pela manhã por Alphonse e poderiam desejar vingança. O caso fica sem solução. O narrador retorna a Paris. Vem a saber alguns meses depois que o senhor de Peyrehorade está morto.

O narrador, que faz o relato dos fatos filtrando-os conforme a sua sensibilidade e testemunhando episódios difíceis de serem interpretados, aparece ele próprio envolvido no caso: ele se mostra sensível não só ao fascínio da Vênus mas também ao da senhorita de Puygarrig, rica e maliciosa, e na parte final está claramente entregue aos sentimentos de inveja e ciúmes.

> O fascínio do texto está não só no fato de que a estátua está o tempo todo contraditoriamente e também agressivamente viva, objeto de violência, acusações e medos regressivos, mas também no fato de que à sua volta a estátua deixa perturbada e problemática a vida dos outros que povoam o mundo em torno dela. O elemento inquietante ganha pouco a pouco um sutil relevo e as formas da estátua conseguem contagiar muito outros personagens do conto, quase envolvendo suas vidas, ou ajudando-lhes a nascer (ao menos dentro do espaço da ficção narrativa). Estes personagens compreendem o marido, tosco e materialista; a sua esposa, belíssima e fascinante, cuja aparência é comparada explicitamente pelo narrador com a da estátua; até mesmo um vagabundo espanhol, um "gigante" que em um primeiro momento é suspeito pelo homicídio. É este sentido secreto e indireto de contato, juntamente com os vários momentos de animação atribuídos à própria estátua, que dão um caráter mágico à presença da estátua dentro de uma história muito atenta a não se deixar dominar por qualquer agente sobrenatural. Aquela estátua insepulta, arcaica e aparentemente sólida consegue transformar em migalhas o mundo provincial do conto, destruindo os rituais que estruturam a sua vida social, rindo e espezinhando as instituições que tentam dar forma e controle aos reinos da sexualidade. E todavia a estátua acaba também por aparecer como uma imagem estranha e implosiva dos desejos daquele mundo, na medida em que não só os seus habitantes são ambiguamente atraídos para a estátua, mas também parecem eles próprios sempre prontos para tomar forma de estátuas. Daqui, talvez, o fato de que qualquer tentativa de transformar ou "matar" a vida destrutiva de Vênus parece conseguir somente com que ela se perpetue. Ao fim da narração, ficamos sabendo que a mãe do marido morto mandou fundir a estátua e construiu – com o bronze – sinos para a igreja, cujas batidas ao menos duas vezes provocaram uma geada que destruiu as vinhas.[39]

Uma grande novidade, que levou consigo uma mudança dos gostos literários e também introduziu formas novas de fantástico, sobretudo na França, foi a chegada dos perturbadores contos de Edgar Allan Poe, algumas vezes muito mais radicados na sensibilidade "gótica", outras vezes antecipadores de um gosto novo pelo macabro, pelo absurdo, pelo exótico, pelo grotesco.[40]

Dos contos de Poe, relembro aqui dois. "Berenice" (1835)[41] é, na definição do narrador-protagonista, uma história que traz consigo uma dimensão da experiência em que "não há mais do que terror e mistério": uma história que "é melhor não contar". Egeu, melancólico e adoentado, cresceu junto com a prima Berenice que, diferentemente dele, é sempre "ágil, graciosa e no pleno vigor da saúde", até ser tomada por uma forma de epilepsia, que "acaba freqüentemente em um estado de *catalepsia*, em tudo igual a uma morte aparente". A doença dele se agravava, oriunda de uma espécie de "monomania" ou, como ele mesmo a define :

> Uma irritabilidade mórbida daquelas faculdades psíquicas que a ciência convencionou chamar de faculdades da *atenção*, (...) uma espécie de nervosa *intensidade de interesse* em virtude da qual a minha capacidade de refletir – para não usar uma linguagem técnica – se fixava e mergulhava na contemplação dos mais vulgares objetos materiais.[42]

Embora não a tenha amado enquanto Berenice estava sã e normal, ele agora loucamente lhe propõe casamento. Aproxima-se o dia do casamento, Egeu se encontra na biblioteca, imerso na penumbra. Quando vê aparecer diante de si

Berenice, observa-a, pálida e magra, mas os dentes dela, muito brancos, o fascinam e ele se sente loucamente seguro de que, ao possuí-los, estaria curado de sua doença. Permanece absorto e oprimido por sua monomania durante uma noite e um dia, sentado imóvel sempre no mesmo lugar. Na noite seguinte, ouve gritos e lamentos: chega a ele o aviso de que Berenice, ao amanhecer, fora atacada pela epilepsia e que naquela noite seria levada ao túmulo.

Há, a esta altura da narração, um espaço em branco, vazio. Quando Egeu volta a narrar, está novamente sozinho na biblioteca. E está no meio da noite. Ele sabe que fez algo terrível, mas de que não se lembra:

> A minha memória estava tomada somente pelo terror, o qual era tanto mais horrível por ser vago, e ainda mais terrível por ser ambíguo. Uma pavorosa página do livro de minha existência fora escrita com obscuras e indecifráveis memórias de terror e atrocidade. Todos os meus esforços gastos em decifrá-la foram inúteis, porém, de quando em quando, como o espírito de um som morto, o grito penetrante de uma voz feminina parecia ressoar em meus ouvidos.[43]

Os olhos de Egeu enxergam uma pequena caixa – pertencente ao médico da família – cuja presença sobre a mesa ele não consegue explicar. Essa visão faz com que ele se arrepie. Lê uma página do livro que há na sua frente e os olhos caem sobre uma frase do poeta Ebn Zaiat: *"Dicebant mihi sodales, si sepulchrum amicae visitarem, curas meas aliquantulum fore levatas"* e os cabelos ficam em pé, o sangue se lhe congela nas veias.

Há um novo espaço em branco. Ele ouve um pequeno toque na porta. Um criado, muito pálido, transtornado pelo terror, fala de um túmulo violado, de um cadáver envolto em uma mortalha e que ainda respirava, ainda estava vivo. O criado nota que as vestes do patrão estão sujas de sangue, suas mãos arranhadas por unhas humanas, e que em uma das paredes do quarto há uma pá dependurada. A cena terrível chega à sua inevitável, surpreendente conclusão:

> Coloquei-me então de pé e me dirigi gritando até a mesa, onde agarrei a caixa que lá estava. Mas não consegui abri-la, pois tremia todo, até que ela me escorregou das mãos e caiu por terra, pesadamente, e se fez em pedaços. Para fora dela, com um barulho que ressoou por toda a casa, rolaram instrumentos de cirurgia dentária e ainda trinta e duas pequeninas peças brancas, semelhantes ao marfim, que se espalharam, aqui e acolá, pelo chão.[44]

Deste conto existem muitíssimas interpretações, compreendidas aquelas que têm insistentemente ligado o caso de Egeu com a biografia de Poe.[45] O conto pode trazer também dificuldade para ser enquadrado dentro dos procedimentos típicos do fantástico, pois, embora haja a presença claríssima de um "objeto mediador" como os dentes de Berenice, há também a patologia explicitamente declarada pelo narrador-protagonista, que lista, falando de si mesmo, uma quantidade de sintomas que tendem a fazer dele um louco monomaníaco, levado a perder a consciência de si, e não, como queria a tipologia do fantástico, um personagem com uma sensibilidade racional colocada a dura prova por fenômenos inexplicáveis. Existem no conto, entretanto, outros elementos que já havíamos encontrado em típicos contos fantásticos; um deles é o sonho. É o próprio Egeu quem descreve sua experiência como o despertar de "um sonho angustiante e não muito claro" (*"a confused and exciting dream"*). O outro, ligado ao sonho, é a passagem de fronteira, de limite, que neste conto toma forma de passagem pela dimensão da realidade e dos pesadelos, dos labirintos da mente, das suas projeções além da normal mistura do espaço e do tempo (e esta, naturalmente, pode também ser a dimensão da loucura).

Lucio Lugnani, que analisou com particular e sagaz cuidado este conto,[46] chamou a atenção para a peculiaridade da escrita e para a importância dos parágrafos em branco que se abrem subitamente, como fendas, na narração:

> Mais do que fazer vacilar e colocar em crise o paradigma de realidade, "Berenice" parece propor a questão angustiosa: se é mais dilacerante e perturbador ignorar ou conhecer, se mais fatal não seja o saber do que o acontecer, se, no fim das contas, a infração imperdoável da parte de Egeu (e punível com a perda da razão transgressivamente

recuperada) não seja o próprio fato de ter cedido à tentação de narrar uma história que não havia sido contada seguindo em frente até tocar os limites da linguagem com o risco de dever arrancar a língua como Édipo arrancou os olhos. Pessoalmente, há muito tempo estou em dúvida sobre a natureza fantástica desta extraordinária novela. Estava propenso a pensar "Berenice" como um precioso caso limite entre o conto psicológico de terror, o enigma e o conto fantástico, pois é uma história que suscita desorientação, dúvida e o sentimento do *Unheimliche* muito forte no instante conclusivo em que parece preencher cada lacuna cognitiva e reconduzir o inexplicável à racional e reconhecível estranheza da anomalia patológica. Creio ter enfim caracterizado o mecanismo fantástico do texto nas assincronias entre o tempo das ações e o tempo do texto e no decisivo desenvolvimento semântico destas últimas. (...) A obscura vivência dos dois primos não pode se constituir como história fantástica até que se ceda à impressão de que ela se conclui com a terrível descoberta da verdade por parte do desmemoriado protagonista. O objeto mediador desencadeia naquele ponto a sua potência objetivante, mas essa potência, embora importantíssima, não é determinante para a constituição do fantástico e, se aquele fosse o verdadeiro final, eu tenderia a excluir "Berenice" do rol de contos fantásticos. Mas a aventura de Egeu prossegue como todas as histórias contadas pelos protagonistas. O leitor é colocado a par dos acontecimentos desde as primeiras linhas do conto, e esse prosseguimento consiste no ato de narração de Egeu. Ele envolve a prospectiva temporal da história, dá a entender que todo o conto vem depois de todos os acontecimentos e, ao mesmo tempo, que os primeiros acontecimentos do conto são os últimos da história. A narração de Egeu e as palavras que ele diz no início inauguram o último grande evento da sua tarefa de protagonista, o ato de contá-la. (...) Lidas retrospectivamente, deixam entrever, além de cada dúvida, aquilo que incrivelmente se concretizou (...) *depois* que os dentes de Berenice reapareceram, fora de qualquer sonho, de qualquer mania visionária, de qualquer desejo maluco: somente trinta e duas minúsculas "substâncias", objetos reais sobre o duro pavimento da realidade. Acontece que Egeu está verdadeiramente curado, apoderando-se delas. Isso objetivamente lhe restituiu a razão e a paz dos sentidos, uma paz e uma razão que lhe permitem agora conhecer a dor, a angústia, a agonia, o mal que nasce do bem mas também sua recíproca, que lhe permite

> sobretudo contar com absoluta lucidez. E é esta a verdadeira razão pela qual sua história não deveria ser narrada: o terror de seu presumido final de desordem e violência é superado pelo terror da inexplicável causalidade-casualidade que faz surgir o sol da razão pelo extremo escuro e total da loucura, que produz a paz através dos excessos da violência e o equilíbrio por meio do desequilíbrio incontrolado (...).[47]

"O retrato oval" (*The oval portrait*, 1842)[48] é um texto breve, mas intenso, dividido claramente em duas partes. O tema central é o da relação entre a vida e a morte, entremeada pela relação entre a vida e a arte. O protagonista conta, na primeira parte, ter passado uma noite em um castelo desconhecido, de aparência bastante "gótica" e de ter se deitado em um compartimento escuro, adornado por muitos quadros, com um livro à disposição que continha a explicação deles. Conta ter visto somente muito mais tarde, depois de ter removido um candelabro e de ter saído de um estado de "torpor sonolento", que um dos quadros, o retrato oval de uma mocinha belíssima, exercia sobre ele um efeito tocante: a menina lhe parecia viva, como se fosse uma realização súbita e perturbadora da metafórica frase: "um quadro vivo". Para superar a confusão, havia pousado o candelabro e estava pronto para ler, no livro que havia diante de si, a página dedicada àquele quadro. Aqui começa a segunda parte do conto. O anônimo autor do livro conta a história daquela mocinha que era casada com o pintor, dominado por uma única paixão: a arte. Ele estava pronto para fazer um retrato para a mulher. Pouco a pouco, enquanto a obra se fazia e criava uma imagem extraordinariamente viva da esposa, ela perdia a saúde e a vitalidade, perdia as cores. Quando, com uma última pincelada, o pintor acabou seu trabalho, gritou satisfeito: "Esta é a Vida!". Depois, finalmente voltou o olhar para sua mulher e percebeu que estava morta.

O conto de Poe acaba assim, sem comentários do narrador, com um espaço branco sobre o qual irromperão as perguntas dos leitores: tentados a dar uma interpretação metafórica, ou talvez alegórica, da experiência vivida pelo protagonista do conto (encontrou um exemplo maravilhoso de "quadro vivo", teve um exemplo da potência extraordinária

da arte), o relato do livro coloca em crise esta explicação fácil, e faz aflorar, atrás do tema da arte superior à vida, o tema vampiresco da arte que se nutre da vida, e a sangra, imobiliza-a com um efeito de morte.[49]

SEGUNDO CAPÍTULO

Tentativas de Definição

A definição de Todorov

TZVETAN TODOROV, no momento de formular, em 1970, a sua definição de fantástico, apoiava-se em algumas propostas feitas anteriormente por vários estudiosos. Ele lembrava as definições dadas pelo filósofo e místico russo Vladimir Sergeevic Solov'ëv, pelo escritor inglês de histórias de fantasmas Montague Rhodes James, pelos especialistas franceses Castex, Caillois e Vax.

A definição de Solov'ëv tinha a forma de conselhos de escrita para quem quisesse experimentar o fantástico:

> O *autenticamente* fantástico (...) não deve nunca se apresentar, por assim dizer, de forma *descoberta*. As suas manifestações não devem impor a fé no sentido místico dos eventos humanos, mas apenas acenar, *aludir* a isso. Dentro do autenticamente fantástico resta sempre uma possibilidade formal, exterior, de uma explicação simples, baseada em relações normais e habituais entre os fenômenos (...) Todos os particulares devem ter um caráter familiar e só a conexão do todo deve acenar para uma causalidade de outra espécie.[1]

Não muito diferente era a concepção de M. R. James:

> Deveríamos procurar fazer de um modo em que se adentrasse no mundo dos personagens de forma muito plácida; fazer de modo a assistir às suas ações como se fossem absolutamente cotidianas, evitando presságios de qualquer gênero, aparentando normalidade em tudo o que os circunda; e, nesse ambiente assim tranqüilo, deveríamos fazer com que a coisa ameaçadora (*the ominous thing*) surgisse aos poucos de improviso, de modo pouco claro no início, e depois fosse ficando cada vez mais insistente até conquistar o palco. (...)
> Às vezes, é necessário ter uma porta de saída por onde fosse possível uma explicação natural, mas devo acrescentar: esta porta deveria ser bastante estreita a ponto de ser muito difícil servir-se dela.[2]

De Pierre-Georges Castex, verdadeiro pioneiro dos estudos sobre a literatura fantástica na França, vale a pena recordar a sua eficaz definição:

> O fantástico não se confunde com as histórias de invenção convencionais, como as narrações mitológicas ou os contos de fadas, que implicam uma transferência da nossa mente (*un dépaysement de l'esprit*) para um outro mundo. O fantástico, ao contrário, é caracterizado por uma invasão repentina do mistério no quadro da vida real; está ligado, em geral, aos estados mórbidos da consciência, a qual, em fenômenos como aqueles dos pesadelos ou do delírio, projeta diante de si as imagens das suas angústias e dos seus horrores. "Era uma vez", escrevia Perrault; Hoffmann, por sua vez, não nos transfere de súbito para um passado indeterminado; ele descreve as alucinações cruelmente presentes de uma consciência desorientada e cujo caráter insólito se destaca de modo surpreendente sobre um fundo de realidade bastante familiar.[3]

De Roger Caillois, escritor, compilador de antologias, empenhado em estudar o assunto durante anos e com espírito militante sempre a colher a presença do fantástico não apenas nas artes figurativas e naquelas, como ele diz, "discursivas", mas também na natureza (nas rochas, nos animais), recorda-se a insistência – nas definições dadas por ele, iniciadas em 1958 e depois muitas vezes repetidas – no conceito de "ruptura", de escândalo da racionalidade sempre promovido pelo fantástico, apresentado como uma experiência "inadmissível":

> O fantástico manifesta um escândalo, uma laceração, uma irrupção insólita, quase insuportável, no mundo da realidade (...) O fantástico é, assim, ruptura da ordem reconhecida, irrupção do inadmissível dentro da inalterável legalidade cotidiana, e não substituição total de um universo real por um exclusivamente fantasioso.[4]

> O fantástico significa violação de uma regularidade imutável (...) O procedimento essencial do fantástico é a *aparição*: é o que não pode aparecer mas aparece, em um ponto e instante precisos, no coração de um universo perfeitamente peculiar em que se pensava, sem razão, que o mistério tivesse sido eternamente banido. Tudo parece como hoje e como ontem: tranqüilo, banal, sem nada de insólito, e eis que, ou insinuando-se lentamente, ou surgindo de súbito, se manifesta o inadmissível.[5]

De Louis Vax, estudioso bastante original do surrealismo artístico, relembramos dois livros, também eles pioneiros: *L'art et la littérature fantastique* (Paris, PUF, 1960) e *La séduction de l'étrange* (Paris, PUF, 1965). Ele modifica os conceitos de "inadmissível" e "indizível" formulados por Caillois, e os substitui pelo conceito de "inexplicável": amplia muitíssimo o campo do fantástico, compreendendo, assim, uma grande quantidade de fenômenos e textos; formula uma definição em cujo centro está o conceito de "conflito" entre "real" e "possível"; introduz enfim a idéia de que o fantástico contém em si um forte elemento de "sedução":

> Para se impor, o fantástico não deve somente fazer uma irrupção no real, mas precisa que o real lhe estenda os braços, consinta com a sua *sedução* (...) O fantástico ama aparecer a nós, que habitamos o mundo real no qual nos encontramos, de homens como nós, postos repentinamente na presença do inexplicável.[6]

Todorov poderia ter lembrado também mais um ou outro estudioso. Como Gaston Deschamps, por exemplo, ou Joseph H. Retinger, que propôs, já no longínquo ano de 1908, distinguir o conto fabular do conto fantástico sobre a base de

que o primeiro coloca em cena a alma humana submetida a potências superiores benéficas, enquanto o segundo representa a luta de um ser em revolta, ligado a potências inferiores do além-mundo, contra aquelas superiores.[7] Ou como Hubert Matthey, que esteve entre os primeiros a estudar, no também já distante ano de 1915,[8] a presença do sobrenatural na literatura do século XIX francês, ou Peter Penzoldt, que estudou o mesmo fenômeno na literatura inglesa, apoiando-se, para sua definição, no ensaio sobre o estranho, de Freud.[9] E talvez poderia lembrar os estudos sobre cultura romântica de Viatte e de Praz,[10] ou reconhecer mais abertamente o seu débito com as considerações, muito importantes, de Sartre.[11]

Em todo o caso, reconhece-se que a definição dada por Todorov em 1970 tem ao menos dois méritos: o da grande (embora abstrata demais) clareza e o de ficar ao centro, desde aquele momento, de um debate amplo e muito acalorado, em que demonstrou, apesar de tudo, resistir, em seu núcleo central, às muitas críticas e conseguir manter ainda hoje uma notável utilidade hermenêutica. Assim dá a sua definição:

> Em um mundo que, seguramente, é o nosso, aquele que nós conhecemos, sem diabos, nem sílfides, nem vampiros, verifica-se um evento que, entretanto, não se pode explicar com as leis do mundo que nos é familiar. Aquele que percebe o evento deve optar por uma das duas soluções possíveis: ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação, e, em tal caso, as leis do mundo permanecem aquelas que são, ou o evento realmente aconteceu, é parte integrante da realidade, mas então esta realidade é governada por leis de nós desconhecidas. (...)
> O fantástico (*le fantastique*) ocupa o lapso de tempo desta incerteza; mal é escolhida uma ou outra resposta, abandona-se a esfera do fantástico para entrar na esfera de um gênero similar, o estranho (*l'étrange*) ou o maravilhoso (*le merveilleux*). O fantástico é a hesitação (*l'hésitation*) provada por um ser que conhece somente as leis naturais, diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural. (...)
> O fantástico dura somente o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e ao personagem, os quais devem decidir se aquilo que percebem faz parte ou não do campo da realidade existente para o senso-comum. Ao final da história, o leitor, se não o personagem, toma, de qualquer forma, uma decisão, opta por uma ou outra solução e portanto, desse modo, sai do território do fantástico. (...)
> A vida do fantástico é portanto cheia de perigos, e ela pode se esvaecer a qualquer momento. Mais do que ser ele mesmo um gênero autônomo, parece se colocar na fronteira entre dois gêneros, o maravilhoso e o estranho. Um dos grandes períodos da literatura sobrenatural, aquele do romance gótico (*the gothic novel*), parece oferecer a confirmação disso. Distinguem-se, de fato, dentro do romance gótico, duas tendências: aquela do sobrenatural explicado (poder-se-ia dizer do "estranho"), como o que se encontra nos romances de Clara Reeves e de Ann Radcliffe, e aquela do sobrenatural aceito (ou do "maravilhoso"), que inclui as obras de Horace Walpole, de M. G. Lewis e de Maturin. (...)
> Nada nos impede de considerar o fantástico como um gênero sempre evanescente. De resto, uma categoria similar não teria nada de excepcional. A definição clássica de *presente*, por exemplo, descreve-o como um limite puro entre o passado e o futuro. A comparação não é gratuita: o maravilhoso corresponde a um fenômeno desconhecido, nunca antes visto, que se anuncia, está por vir: portanto, a um futuro. No estranho, ao invés disso, o inexplicável é reconduzido por uma experiência precedente e, por conseqüência, corresponde ao passado. Quanto ao fantástico próprio e verdadeiro, a hesitação que o caracteriza não pode evidentemente situar-se em outro tempo que não seja o presente.[12]

Com esta distinção, Todorov recebeu críticas durríssimas e desdenhosas.[13] A sua definição foi acusada de ser abstrata demais, ou restritiva demais, ou ainda simples demais.[14] Seria possível, com essa definição, perceber, naquele momento, os interesses estritamente "estruturalistas", lingüísticos e retóricos do crítico: somente mais tarde, de fato, ele move sua teoria até a recuperação das dimensões históricas e antropológicas da literatura.

Formulando a distinção entre "maravilhoso", "fantástico" e "estranho", Todorov, na realidade, mesmo não dizendo e dando a impressão de utilizar abstratas categorias retóricas (mas em parte também psicológicas), se apegava a distinções que circulavam entre os praticantes e os admirado-

res deste gênero de literatura, já a partir do século XIX. Ele, além disso, incorporava na sua definição, ignorando voluntariamente implicações de psicologia profunda, a definição dada por Sigmund Freud para o "inquietante", como experiência de uma presença perturbadora no cotidiano e de retorno, na idade adulta, de um trauma e de uma angústia infantil deslocada. Isto aparecia bastante claramente na segunda parte do livro, dedicado à semântica do fantástico e a uma classificação, naqueles textos, dos temas do "eu" e do "tu".

É evidente em cada caso que Todorov, ao formular sua definição, se propôs a cumprir três objetivos explícitos: a) reduzir os diversos níveis de discurso (filosófico, psicológico, literário) a um nível único e comum: o do discurso literário (e retórico), procurando traduzir sistematicamente em termos retóricos todos os conceitos e as experiências que possuíam uma origem diversa (filosófica, psicológica); b) dar definições claras e precisas dos diferentes tipos de discurso narrativo e lingüístico pertencentes à área estudada, excluindo drasticamente da tal área todos os outros tipos; c) construir um sistema com três termos bem delimitados e claramente correlativos, que pudesse servir para descrever e classificar toda a produção textual, baseando tal sistema sobre diversos tipos de enunciação lingüística e de recepção do leitor, reciclando assim em termos retóricos e lingüísticos os conceitos que estavam já vagamente presentes nas declarações dos escritores praticantes do gênero.

Escritores do fantástico, idéias sobre o fantástico

É interessante observar que, se examinarmos os escritos de alguns dos narradores que praticaram a literatura fantástica no século XIX, de E. T. A. Hoffmann (o qual provavelmente sugeriu a Todorov as suas categorias) a Charles Nodier, de E. A. Poe a Théophile Gautier, de Guy de Maupassant a Henry James, mas também muitos outros,[15] poderemos constatar que as definições e as descrições do fantástico que eles deram, implícita ou explicitamente, com extraordinária abundância,[16] baseiam-se em geral sobre cópias de conceitos contrapostos, diversamente combinados entre eles.

Um exemplo típico é a breve discussão entre alguns amigos, que precede, sob forma de moldura introdutória e extranarrativa, a narração propriamente dita na novela "A casa deserta", de Hoffmann. Nessa discussão, os personagens Lélio, Franz e Theodor (este último, como em outras obras de Hoffmann, porta-voz do autor) discutem em torno da presença, na vida cotidiana, de fenômenos (*Erscheinungen*) misteriosos, que são mais surpreendentes (*wunderbar*) do que qualquer coisa que possa ser inventada pela nossa fantasia (*Fantasie*). Além disso, eles discutem sobre a presença, entre nós, de pessoas dotadas da especial faculdade de ver o maravilhoso (*die Sehergabe, das Wunderbare zu schauen*), uma espécie de sexto sentido, similar àquele dos morcegos de Spallanzani. Conforme a descrição de Franz, que se expressa com uma precisão kantiana de termos, a faculdade especial de um similar visionário consiste na capacidade fantástica de combinar juntos (*herausfantasieren*) detalhes da realidade cotidiana sutil e misteriosamente relacionadas entre si e que fugiriam a qualquer um entre nós: "ele aproxima inclusive os contrários e descobre certas correlações que a ninguém haviam ocorrido".[17] Nesse ponto, Theodor introduz uma distinção importante, trazendo os termos que usa do dicionário filosófico de Eberhard:[18]

> Como se lê na *Sinonímica* de Eberhard, definem-se "extraordinárias" (ou "insólitas") [*wunderlicht*] todas as manifestações da consciência e do desejo racionalmente injustificáveis; "prodigioso" (ou "sobrenatural") [*wunderbar*] se define como tudo aquilo que se acreditaria impossível, incompreensível, dado que parece ir além das forças naturais percebidas e também – digo eu – parece contrapor-se à natural tendência das mesmas. Por isso, poderás compreender como, falando da minha presumida vidência (*Sehergabe*), tu confundiste o "extraordinário" com o "sobrenatural". De qualquer modo, é certo que uma coisa deriva da outra: freqüentemente, nós divisamos o tronco sobrenatural do qual brotam ramos, folhas e flores extraordinárias... Na aventura que estou para vos contar, os dois elementos se fundem, a meu ver, de modo muito impressionante.[19]

O ouvinte (ou o leitor) do conto que está para ser narrado deverá – conforme parece dizer Theodor (e Hoffmann com ele) – ser capaz de colher a sutil distinção, e combinação, entre *das Wunderlicht* e *das Wunderbare* (creio que possamos traduzir tranqüilamente esses termos com os termos todorovianos de *l'étrange* e *le merveilleux*) e deverá hesitar em reconhecer a presença de um ou outro dos dois elementos, ou de ambos.[20]

Ligeiramente diversa, mas também fundada sobre essa contraposição de dois contrários, que pode dar origem a um terceiro elemento resultante da simples mistura dos outros dois, é a definição que Charles Nodier nos dá em *"Histoire de Hélène Gillet"*, 1832:

> Há várias espécies de histórias fantásticas. Existe a história fantástica falsa, cujo fascínio deriva da dupla credulidade do narrador e do ouvinte, como os *Contes de fées* de Perrault, obra-prima muito desprezada pelo século das obras-primas. Existe a história fantástica vaga, que deixa a alma suspensa em uma dúvida de sonho e melancolia, que a faz adormecer como uma melodia, e a embala como um sonho. Existe a história fantástica verdadeira, que é a primeira de todas, porque faz vibrar o coração até as profundezas, sem pedir sacrifícios à razão; e por história "fantástica verdadeira" – uma tal união de palavras vale mesmo a pena ser explicada – entendo a relação sobre um fato considerado materialmente impossível, que não obstante aconteceu e é admitido por todos.[21]

Quando Maupassant, meio século mais tarde, em 1883, teve a oportunidade de falar de *Le fantastique* (mesmo que, na verdade, ele incluísse nessa categoria narrações muito diversas entre si, como o romance cavalheiresco, a fábula, as histórias de *Mil e uma noites*, além das *troublantes histoires* ("histórias inquietantes") de Hoffmann e Poe), também ele pensou na questão tomando como base dois tipos de narração. Porém, ele apoiou sua distinção em um importante elemento histórico: a passagem, no final do século XVIII, da idade em que estavam ainda difundidas as crenças no sobrenatural para a idade da razão, na qual aquilo que era antes considerado misterioso torna-se somente aquilo que não havia sido notado:

> Quando o homem acreditava sem hesitação, os escritores fantásticos não tomavam nenhuma precaução para desenvolver suas surpreendentes histórias. Entravam, de supetão, no terreno do impossível e lhes estavam à disposição – variando ao infinito as combinações inverossímeis, as aparições – todos os truques mais estapafúrdios para produzir o terror.
> Mas, depois que a dúvida finalmente penetrou nos espíritos, a arte se tornou mais sutil. O escritor procurou as esfumaturas, vagando em torno do sobrenatural mais do que penetrando nele. Encontrou efeitos assustadores ficando na fronteira do possível, jogando as almas na hesitação (*hésitation*), no ofuscamento da razão. O leitor, indeciso, não sabia mais, perdia o chão – como quem se aventura em um curso d'água e de repente não sente o fundo – e se ancorava angustiadamente na realidade para depois, logo após afundar de novo, debater-se ainda mais em uma confusão angustiada e alucinante como a de um pesadelo.
> O poder extraordinariamente terrificante de Hoffmann e de Edgar Poe deriva de tal astuta habilidade, do modo particular de beirar o fantástico e de gerar perturbação com fatos naturais nos quais resta sempre qualquer coisa de inexplicado e de quase impossível.[22]

Três décadas depois do artigo de Maupassant, o escritor americano Henry James ocupou-se do fantástico em algumas páginas delicadamente sensatas e atentamente elaboradas do prefácio a "O altar dos mortos" (*The altar of the dead*). Ele usava termos como *wonder* ou *unmeasured strange* ou *odd*, que correspondem mais ou menos àqueles usados pelos outros escritores do fantástico. De modo mais específico, ocupava-se dos requisitos e da sedução exercida pelos gêneros que ele próprio tinha admirado e praticado: a fábula e a história de fantasmas. James, todavia, deslocava a atenção dos problemas de definição do gênero e acentuava seu discurso nas relações que devem ser estabelecidas, em cada bom conto, entre a consciência central de um personagem e a reação psicológica do leitor (reação de divertimento, surpresa, alarme, estupefação, suspensão, alívio etc.):

A arena mais segura para a ação de casos comoventes (*moving accidents*),[23] alterações profundas e encontros estranhos, ou qualquer outro caso extraordinário, é o campo, como gostaria de defini-lo, da sua segunda exibição, mais do que da primeira. Assim, para evitar obscuridades, não vejo nada de mais misterioso do que isso: que eu sinto representá-los melhor se represento quase exclusivamente o modo como são sentidos, se reconheço que o seu principal interesse está numa forte impressão causada por eles ou que tenha sido intensamente recebida. Nós falhamos em cada probabilidade, e eu sempre pensei nisso, quando experimentamos o prodígio insólito e o recurso à mistificação em si mesmos; acentuando demais o lado "objetivo" deles, a leitura quase sempre se tornará superficial demais. Nós a queremos clara, e os céus sabem disso, mas a queremos também densa, e tal densidade nós a obtemos somente na consciência humana que recebe e registra, que amplifica e interpreta. Esta, na verdade, quando se trata (para ser repetitivo) do "sobrenatural", é a única densidade que conseguimos obter; aqui, os prodígios, quando surgem de modo direto, surgem também com um efeito diminuído; eles mantêm, de outro lado, toda a sua característica quando aparecem através de qualquer outra história – a história indispensável das relações normais de alguém com alguma coisa. É em conexões como essa que eles nos interessam mais, pois aquilo que nos preocupa principalmente, em tal caso, é a fidedignidade atribuída a eles ou deles tomada por empréstimo. Eles não possuem valores intrínsecos – como percebemos, por exemplo, na conclusão prodigiosa do "Arthur Gordon Pym", de Edgar Poe, no qual a história indispensável não existe, os fenômenos evocados, os casos comoventes apresentando-se de modo direto, são imediatos e rasos, e a tentativa é só a de obter o horrífico em si mesmo. O resultado é que, conforme penso, o efeito culminante sucumbe – e sucumbe porque fica bruscamente suspenso, e fica bruscamente suspenso por falta de conexões. Não há conexões; não apenas no sentido de que não existem discursos ulteriores, mas no sentido de que não existem relações ulteriores nossas com os elementos, os quais ficam suspensos no vazio: como vemos, o efeito é perdido e o esforço da fantasia (*the imaginative effort*) desperdiçado.[24]

Estas considerações de escritores do século XIX sobre a literatura que estavam praticando (e as outras similares que não são difíceis de encontrar) são de grande interesse. Embora os pressupostos culturais e filosóficos destes escritores sejam muito diferentes entre si (em alguns casos há o interesse genuíno pelos problemas epistemológicos, em outros casos existem somente preocupações artísticas; alguns falam das interpretações filosóficas da realidade, outros de formas da imaginação, outros da recepção psicológica do leitor), em quase todos os casos o discurso parece estar baseado em dois conceitos contrastantes, postos claramente no mesmo nível, que podem somente operar um contra o outro e eventualmente produzir combinações ou misturas de suas partes.

A vantagem da definição de Todorov é que ela se apresenta baseada não em dois elementos, mas em três. Isso permite a ele introduzir, no lugar do conceito de "ruptura" (Caillois) ou "conflito" (Vax), o conceito de "ambigüidade", como característica essencial do texto, e de "incerteza" ou "hesitação" como experiência, inscrita no texto, do personagem; ou como reação, prevista pelo texto, do leitor.

Depois de Todorov

O esquema a que recorreu Todorov para a sua definição pode parecer abstrato demais, muito sistemático e ter em si a por demais simplista e hegeliana perfeição de todos os sistemas triádicos; porém, justamente por sua natureza dialética, pôde acolher em si uma quantidade de elementos contraditórios (às vezes escondidos, às vezes negados pelo crítico) e pôde também fornecer um instrumento de discussão e de análise muito útil e construtivo.[25]

O esquema apresentava, por outro lado, alguns aspectos obscuros e problemáticos. Havia, muito forte, uma tendência a quase não dar espaço real, textual, ao elemento que era o intermédio do fantástico, e a reduzi-lo a um momento quase virtual. Em outras palavras, o discurso de Todorov corria o risco de, a cada momento, reduzir-se a uma mera linha

distintiva, a uma divisória: ou se cai de um lado ou se cai de outro, o texto permanece na ambigüidade do fantástico somente durante um tempo da leitura, e depois se resolve ou pelo maravilhoso ou pelo estranho. Havia, além disso, um certo desequilíbrio entre as categorias postas em cena, não todas claramente definidas, não todas baseadas nos mesmos princípios lógicos, não todas provavelmente dotadas da mesma concreta capacidade de resumir as características estruturais de uma série de textos. O próprio Todorov reconhecia implicitamente este problema, propondo subdividir ulteriormente o esquema em cinco categorias, diferentes entre elas por tipos de discurso narrativo: o maravilhoso, o maravilhoso-fantástico, o fantástico, o fantástico-estranho, o estranho.

As objeções colocadas com notável coerência por Lucio Lugnani, todas muito fundamentadas, podem ser resumidas em três pontos.

1) As duas categorias do maravilhoso e do estranho são "não simétricas e não homogêneas (...) e nem são reciprocamente exclusivas"; são compreendidas empiricamente por gêneros literários históricos de consistência diversa: o estranho "relativamente restrito e recente" em relação ao maravilhoso "de enorme amplitude e variedade e constituído por um patrimônio milenar".[26]

2) As duas categorias não são "adequadas para definir gêneros literários". O estranho "é caracterizado por uma semântica exclusivamente contrastiva" e se contrapõe ilogicamente a um inexistente gênero "normal"; o maravilhoso, como aceitação plena do sobrenatural, é próprio de muitos gêneros literários, fortemente diferentes entre si.[27]

3) Todorov cria "dessimetria e heterogeneidade entre as duas categorias, caracterizando uma por meio das emoções que suscita nos personagens e no leitor e outra por meio da natureza dos acontecimentos que narra".[28]

No decorrer de sua análise, Lugnani propõe, por sua vez, uma definição que tem o mérito de estar em sintonia com as de Caillois, Vax e Todorov, mas de ser mais sutil e flexível e de tomar como ponto de referência não a realidade, o natural ou o sobrenatural, mas o "paradigma de realidade", ou seja, um elemento também ele cultural e convencional:

> "Der Sandmann", "The oval portrait", "La Vénus d'Ille" etc. são contos fantásticos porque contam o inexplicável nascido de um evento que representa um desvio irredutível em relação ao paradigma da realidade, e porque são narrados de modo a excluir tanto uma redução ao molde realista do estranho explicado quanto uma redução (ou sublimação) ao maravilhoso.
> O conto do real, isto é, *realista*, é o pólo opositivo fundamental do estranho, do maravilhoso e do fantástico, ou seja, dos contos que lidam com o desvio da realidade. (...) É justamente a relação com o realismo que permite estabelecer e aprofundar a diferença entre fantástico e estranho e entre eles e o maravilhoso. (...) Diante do *realista* como narração do real nos limites e no âmbito do paradigma da realidade, o *estranho* é a narração de uma supressão aparente ou redutível do real em relação ao paradigma, enquanto o *fantástico* é a narração de uma supressão não redutível do real e de uma laceração do paradigma e o *maravilhoso* poderia ser a narração da supressão paradigmática natural/sobrenatural.
> (...) Como o *estranho* e o *maravilhoso*, o *realista* e o *surrealista* não designam gêneros narrativos nem classes específicas de contos, mas sim categorias modais do contar.[29]

A respeito de uma definição como essa, fundamentada em elementos de análise formal, de enquadramento cultural e em uma concepção ampla dos modos literários, resultam bastante limitadas as definições que tendem a substituir a sutil diferença entre as cinco categorias de Todorov (o maravilhoso, o maravilhoso-fantástico, o fantástico, o fantástico-estranho, o estranho), ou as cinco de Lugnani (o realista, o fantástico, o maravilhoso, o estranho, o surrealista), com uma diferença forte e clara entre apenas duas categorias, colocando de um lado o realista e de outro um amplo conjunto, constituído pelo fantástico e maravilhoso (e *fantasy*, "fantascientífico" etc.) misturados entre eles. É esta a posição de um bom número de estudiosos, como, por exemplo, Witold Ostrowski, Andrzej Zgorzelski, T. E. Apter, Kathryn Hume, Kathleen Spencer.[30] E é a posição também do autor de um bom livro teórico como Eric S. Rabkin ou, com a habitual aplicação de categorias muito pessoais (freudismo, gnosticismo, agonismo), de um genial e

entusiasta cultor da *fantasy* (que chega a interpretar também o *Sandmann* de Hoffmann) como Harold Bloom.[31]

Dentro desse caminho, chega-se também a algumas tomadas de posição extremas, e talvez por isso mesmo muito interessantes, que consideram o fantástico uma forma literária inferior ao maravilhoso, e consideram assim este último a única verdadeira esperança de salvação que pode vir ao mundo da literatura. É a posição de alguns pensadores franceses, premidos por instâncias junguianas ou mistificadoras, como Marcel Schneider ("Só o fabuloso, o maravilhoso e o extraordinário são aparentados do fantástico. Todo o resto lhe é contrário ou estranho") ou Pierre Mabille;[32] e é a posição sustentada por um André Breton, justamente em uma introdução ao livro sobre o maravilhoso, de Mabille, no qual o surrealismo estava, nesse meio tempo, impregnado de tendências esotéricas e da vontade de estabelecer comunicação entre a realidade e o sonho:

> Sobre o maravilhoso, nada conseguiu defini-lo melhor do que a oposição ao "fantástico", o qual tende, ai de mim, sempre mais a suplantá-lo junto aos nossos contemporâneos. O fato é que o fantástico pertence sempre ao domínio da ficção sem conseqüências, enquanto o maravilhoso esplende sobre a ponta extrema do movimento vital e emprega a afetividade na sua inteireza.[33]

Limitados no sentido formal e lingüístico são certamente os estudos que procuram explicar o fantástico somente no plano dos mecanismos textuais, prescindindo de qualquer contexto e forma histórica. Assim, por exemplo, o crítico alemão Florian Marzin, depois de ter passado escrupulosamente em revista as principais formulações e os principais exemplos de teoria do fantástico, chega a uma definição bastante banal, que nada mais faz do que traduzir em termos semiológicos e lingüísticos (e segundo a teoria da intertextualidade) a conhecida definição da *ruptura* dada por Caillois:

> A estrutura da literatura fantástica se apresenta como uma interdependência de dois planos ou esferas de ação (*Handlungskreise*) (...) as quais representam (...) uma o mundo que se pode conhecer experimentalmente (...), outra o mundo do irracional. (...) As regras do primeiro dos dois planos de ação devem ser infringidas pelo súbito surgimento do segundo plano, isto é, devem ser transformadas em uma forma, que não teria sido possível se tivéssemos nos mantido no primeiro plano de ação.[34]

Limitadas são também as definições que tendem a, caso a caso, dar ao fantástico explicações em termos de experiência puramente psicológica, ou psicanalítica. Presos a esse sentido psicológico estão todos aqueles estudos que se concentram no efeito de terror e de medo gerado nos leitores e nos espectadores do fantástico. Um grande especialista da literatura de terror como H. P. Lovecraft conhecia bem as receitas para construir os seus textos e os efeitos que elas exerciam sobre os leitores. Mas, seja ele, sejam outros estudiosos levados a se concentrar na psicologia do terror ou na estética do medo, todos mostraram uma certa tendência a simplificar as coisas e a reduzir um conjunto de modalidades e de gêneros literários à pura química dos sentimentos.

Escrevia Lovecraft:

> A verdadeira prova de um texto realmente perturbador é simplesmente essa: se no leitor é ou não suscitado um profundo sentimento de assombro, e de contato com esferas e poderes desconhecidos; um aspecto sutil de escuta reverente e assustada, como batidas de asas negras ou ranhuras de formas e entidades externas sobre a orla extrema do universo conhecido. (...)
> É oportuno observar que, ao delinear o espectral e o fantástico, os efeitos para os que crêem no oculto são provavelmente menos eficazes do que para os materialistas, já que para aqueles o mundo dos fantasmas é uma realidade tão ordinária que se referem a ele com menor sentimento de reverência estupefata, distanciamento e força de impressão, ao passo que, para estes, mais descrentes, o mundo sobrenatural é uma violação absoluta e assustadora da ordem natural.[35]

Um filósofo americano, Noël Carroll, bom seguidor da filosofia analítica e do pragmatismo, explorou com eficácia notável, talvez mais do que tantos outros estudiosos de estética e de psicologia, a produção fantástica do ponto de vista do que se chama *a filosofia do terror*. Partindo do problema colocado por dois escritores ingleses do século XVIII, John

e Anna Laetitia Aikin, no ensaio "Sobre o prazer derivado de objetos de terror"[36] – o que traz consigo a dificuldade de se explicar "o aparente prazer com o qual nos deparamos frente a objetos de puro terror, quando os nossos sentimentos morais não são por nada envolvidos e a única paixão que parece estar acordada é aquela deprimente do medo" –, Carroll se põe diante de dois paradoxos:

> 1) Como pode uma pessoa ficar assustada por alguma coisa que ela sabe que não existe?
> 2) Por que será que uma pessoa pode nutrir interesse pelo terror se, no momento em que o experimenta, ele lhe é assim desagradável?[37]

A resposta dada por Carroll é bastante refinada e leva em consideração mecanismos de ficção e projeção próprios da narração literária (a começar pelo *suspense*), e, porém, tende enfim a se resolver nos conceitos psicológicos de "curiosidade" e "fascínio", que o leitor provaria a cada forma de terror artístico.

Limitados ao sentido psicanalítico estão enfim os estudos daqueles que interpretam o fantástico como uma das formas de linguagem do inconsciente. Alguns dos críticos que caminham nesta direção apontam sobretudo alguns aspectos temáticos da narrativa fantástica e reconhecem neles fáceis transcrições simbólicas dos sonhos e dos pesadelos que habitam o inconsciente coletivo. Outros apresentam raciocínios mais sutis e flexíveis, e procuram conjugar algumas concessões freudianas do inconsciente e análises das estruturas narrativas e retóricas do fantástico. Quem deu as contribuições mais interessantes neste sentido foi o crítico francês Jean Bellemin-Nöel. Ele sustenta a idéia de que "o fantástico é estruturado como o fantasma psíquico". Segundo ele, entre estudo literário do fantástico e psicologia fantasmática há uma relação bastante estreita:

> O que são então aqueles fantasmas que uma certa técnica do narrador (do domador) apresenta sobre a ágora, coloca pra fora, já que habitualmente vivem escondidos (na jaula)? O que são aqueles eventos imaginários (nascidos da imaginação ou que, melhor, a constituem), vale dizer aqueles personagens, coisas, ações, situações que parecem mimetizar seus correspondentes da realidade cotidiana, fazendo-se ao mesmo tempo perceber como radicalmente "outros"? Depois de uma laboriosa reflexão sobre a semântica intrincada de uma palavra (*unheimlich*) e uma pesquisa entre as suas leituras (Hoffmann) ou as suas experiências pessoais – para ele, de fato, existe um "fantástico da vida de todos os dias" ao lado do fantástico literário – Freud chegou a essa conclusão: aquilo que vem trazido à força para a cena e exposto aos olhares é aquilo que foi deslocado: refutado pelo *eu*, devolvido ou abandonado no inconsciente. O "inquietante" é o retorno do que foi deslocado, seja enquanto retorno (reiteração, repetição), seja enquanto deslocamento (não representável, inapresentável). (...)
> É importante sublinhar a nossa definição do fantástico enquanto *estruturado como* o fantasma psíquico: é a forma que estamos procurando, não um conteúdo. (...) Os fantasmas, com efeito, são *cenários*: em outras palavras, isso é claro, são organizações e material, indistintamente. (...) A indistinção da organização e do material é compreendida somente se pensarmos que o "conteúdo" do fantasma psíquico não é reconhecível fora de suas várias formulações (da fantasia ao sintoma, do sonho à repetição compulsiva, do delírio ao *acting out*). O inconsciente não é um recipiente de representações reprimidas, é o próprio lugar da repressão, o lugar no qual as pulsões produzem representantes que podem ou não ser reconhecidos pelo *eu* e que em cada caso alcançam a consciência somente através do trabalho de sua deformação. (...)
> É necessário *ouvir tudo o que se lê* do fantasma que se afirma/se mascara/se concretiza. Não para aferrar um "significado profundo" para qualquer texto: para colocar em evidência, e admirar, o *trabalho do sentido*, o que equivale a dizer o exercício das transformações. Como a análise terapêutica busca o sentido de um sonho além dos seus significados manifestos e latentes: o seu valor de revelação de uma verdade que seja a verdade de um desejo ou a própria pressão do inconsciente. A verdade do inconsciente não está reclusa nos fantasmas que produz, mas no seu próprio trabalho angustiado; pois ela é uma obra, uma manobra de defesa contra a concatenação da sua energia, que joga com (fala sobre) o livre desenvolvimento, a livre circulação da sua libido: não é o caso de ligá-la às imagens que são somente um reflexo instantâ-

neo e fabricado a partir de uma conjuntura momentânea, de reminiscências, percepções, palavras. (...)
Cada ficção romanesca em geral se compraz em contrapor ao nosso mundo experimental um mundo de palavras: um outro mundo com as nossas palavras que são (do) nosso mundo. A ficção fantástica, ao invés disso, produz um outro mundo com outras palavras que não são (do) nosso mundo – que pertencem ao *un-heimlich*. Mas, por questão de justiça, esse outro mundo não saberia existir alhures: é lá embaixo, é aqui (escondido/indizível), é o tal *heimlich* que não conseguimos reconhecer como tal. A leitura do fantástico e o desnudamento dos seus procedimentos nos fizeram perceber a pertinência daquilo que dizia Freud: *o fantástico é a interioridade que aflora e se desenvolve*.[38]

Uma posição mais complexa e articulada é a de Rosemary Jackson, cuja interpretação do fantástico é ao mesmo tempo psicanalítica e sociológica. Para ela, o fantástico é certamente uma forma de linguagem do inconsciente, porém é também (e aqui se sente a influência de Bakhtin) uma forma de oposição social subversiva, que se contrapõe à ideologia dominante no período histórico em que se manifesta. Para Jackson, o fantástico não tem nenhuma base verdadeira no sobrenatural, sendo a nossa uma cultura secular. O fantástico constrói mundos alternativos, destrutivos, niilistas:

> Ele não inventa razões sobrenaturais, mas apresenta um mundo natural rodeado por qualquer coisa de estranho, qualquer coisa de "outro". Torna-se "doméstico", humanizado, abandonando as explorações transcendentais pelas transcrições da condição humana. (...)
> Diferentemente dos mundos secundários do maravilhoso, que constroem realidades alternativas, os mundos na sombra do fantástico não constroem nada. Eles são vazios, dissolventes. Esse seu vazio torna nulo o mundo visível, pleno, arredondado, tridimensional, e desenha nele ausências, sombras sem objetos. Longe de satisfazer os desejos, estes espaços perpetuam o desejo insistindo sobre uma ausência, uma falta, o não visto, o não visível.[39]

Muito equilibrada e sutil é a posição de uma estudiosa francesa, Irène Bessière, que, na sua tentativa de definir o

fantástico como "modo", buscou inspirar-se na teoria das "formas simples", de André Jolles:[40]

> A narração fantástica não define uma qualidade efetiva dos objetos ou dos seres existentes, e tanto menos constitui uma categoria ou um gênero literário; ela, antes, pressupõe uma lógica narrativa ao mesmo tempo formal e temática que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o jogo aparente da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário social. (...)
> O fantástico pode ser assim tratado como a descrição de certas expressões mentais. (...)
> A narração fantástica utiliza quadros sócio-culturais e formas da inteligência que definem os domínios do natural e do sobrenatural, do banal e do estranho, não para fazer surgir qualquer certeza metafísica, mas para organizar o confronto dos elementos de uma civilização relativos aos fenômenos que fogem à economia do real e do surreal, cujas conexões variam conforme as várias épocas. Corresponde a colocar em foco esteticamente debates intelectuais de um momento particular, no que diz respeito à relação do sujeito com o supersensível ou sensível; pressupõe uma percepção essencialmente relativa das convenções e das ideologias do momento colocadas pelo autor. (...)
> É também importante considerar que a narração fantástica não se define somente através do inverossímil, por si só impalpável e indefinível, mas através da justaposição e das contradições dos diversos inverossímeis; em outras palavras, das hesitações e das fraturas das convenções sociais postas em análise. Ela instala o irracional na mesma medida em que submete a ordem e a desordem – que o homem intui no natural e no sobrenatural – ao escrutínio de uma racionalidade formal. Por isso, inevitavelmente, ela se nutre dos *realia*, do cotidiano, dos quais sublinha as contradições, e leva a descrição até o absurdo, a ponto de os próprios limites, que o homem e a cultura assinalam tradicionalmente no universo, não circunscreverem mais nenhum domínio natural e sobrenatural, já que, sendo invenções do homem, são relativos e arbitrários. As aparências, as aparições e os fantasmas são o resultado de um esforço de racionalização. O fantástico, na narração, nasce pelo diálogo do sujeito com suas próprias crenças e as incongruências que elas apresentam. Figura de uma interrogação cultural, ela produz formas de narração particulares sempre coligadas com os

elementos e os argumentos das discussões – historicamente datadas – sobre o estatuto do sujeito e da realidade. Ela não contradiz as leis do realismo literário, mas demonstra que tais leis se transformam em um irrealismo quando a atualidade é considerada como totalmente problemática.[41]

Bessière aplica ao fantástico a idéia das "contra-formas" que é de Jolles. O fantástico seria, então, uma contra-forma:

> Não existe uma linguagem fantástica em si mesma. Segundo o período histórico, a narração fantástica pode ser lida como a outra face do discurso teológico, iluminista, espiritualista ou psicopatológico e existe somente graças àqueles discursos que ela desconstrói por dentro. Assim como aparece na lenda, em que a vida do santo e a fábula diabólica são aparentadas e ao mesmo tempo contrapostas, a narração fantástica se apresenta como o simétrico negativo do conto de milagres e de iniciação, do conto de desejo e de loucura. (...) Este elemento de desconstrução e de inversão comporta a idéia de que, diferente da narração maravilhosa, iluminista ou onírica, não se pode relacionar a narração fantástica ao universo, pois ela priva de cada significado fixado todos os símbolos de domínio religioso ou cognitivo. (...)
> Utilizando a terminologia de Sartre, o conto maravilhoso é não-tético,[42] ou seja, ele não enuncia a realidade daquilo que representa. O "era uma vez" nos arranca de qualquer atualidade e nos introduz em um universo autônomo e irreal, explicitamente dado como tal. Ao contrário, a narração fantástica é tética; ela enuncia a realidade daquilo que representa: condição própria da narração que intui o jogo do nada e do excesso, do negativo e do positivo. Mas assim como aquela realidade é uma hipótese falsa, esta não pode assumir uma existência aparente senão por meio de uma testemunha que declara ter visto os acontecimentos estranhos e que, para querer confirmar a sua verdade, torna-se prisioneiro da mesma e própria incerteza, já que não encontra nenhuma causa satisfatória. Este ponto de vista falsamente tético dá origem às noções de ambigüidade e de hesitação entre natural e sobrenatural, com as quais Todorov define o fantástico, e que são causas secundárias. A narração fantástica não parece então ser "a linha de separação entre o estranho e o maravilhoso", como sustenta Todorov, mas

> é principalmente, pela via da falsidade obscurecida, o lugar de convergência da narração tética (romance dos *realia*) e daquela não-tética (maravilhoso, fábula de magia). Historicamente, não é indiferente que o século XVIII tenha visto o florescimento da narração fabulosa e também da realista: a narração fantástica não é nascida diretamente da primeira, mas da contaminação dos métodos de composição dos dois tipos de narração. (...)
> Foge a Todorov o fato de que o sobrenatural introduz na narração fantástica uma segunda ordem possível, mas igualmente inadequada em relação à natural. O fantástico não deriva da hesitação entre estas duas ordens, mas de suas contradições e da sua recusa mútua e implícita. (...)
> Parece mais oportuno ligar o fantástico com uma investigação, conduzida por um ponto de vista racionalista, sobre as formas da racionalidade. Aquela tipologia prepotente que continuamente atribui uma função idêntica ao maravilhoso, ao fantástico e à fantasia, não obstante as condições históricas destes modos narrativos sejam bastante distintas, revela uma idéia preconcebida e uma concepção mecanicista do jogo do imaginário. (...) O fantástico não pode ser considerado como o necessário e simples revés do racionalismo das Luzes. Fazendo isso, confunde-se anti-racionalismo e irracional, e relacionam-se os componentes de cada estética a um sistema de oposições exclusivas. Longe de estabelecer ou pretender rupturas intelectuais e artísticas, o fantástico conjuga os elementos contrapostos. (...) O fantástico não deriva de uma simples divisão da psique entre razão e imaginação, liberação de uma e contenção da outra, mas da polivalência dos signos intelectuais e culturais. (...) O fantástico põe em relevo a distância constante do sujeito do real e por isso ele está sempre ligado às teorias sobre o conhecimento e às crenças de uma época. (...) o fantástico assinala a medida do real através da desmedida. O ceticismo que só marca a intimidade da razão e da desrazão é o ingrediente obrigatório do imaginável.[43]

Uma vez que ele se considere uma "contra-forma" ou mais precisamente um "modo",[44] o fantástico resulta ser uma presença muito forte e persistente na literatura da modernidade.

TERCEIRO CAPÍTULO

Procedimentos Formais e Sistemas Temáticos do Fantástico

É POSSÍVEL, A ESSA ALTURA, tentar nuclear os elementos específicos e distintivos que caracterizaram o modo fantástico quando ele apareceu na cena literária e artística e colocou à disposição da imaginação humana possibilidades novas de produzir, dar forma, organizar, investir de significado novos textos confiados à comunicação social.

É oportuno, porém, preliminarmente, fazer um esclarecimento. Não existem procedimentos formais e nem mesmo temas que possam ser isolados e considerados exclusivos e caracterizadores de uma modalidade literária específica. Isso vale para o fantástico mas também para todos os outros possíveis modos da produção literária. Cada procedimento formal, ou artifício retórico e narrativo, ou tema ou motivo, pode ser utilizado em textos pertencentes às mais diversas modalidades literárias. O que caracteriza o fantástico não pode ser nem um elenco de procedimentos retóricos nem uma lista de temas exclusivos. O que o caracteriza, e o caracterizou particularmente no momento histórico em que esta nova modalidade literária apareceu em uma série de textos bastante homogêneos entre si, foi uma particular combinação, e um particular emprego, de estratégias retóricas e narrativas, artifícios formais e núcleos temáticos. A modalidade literária que foi assim produzida serviu, naquela específica contingência histórica, para alargar as áreas da "realidade" humana interior e exterior que podem ser representadas pela linguagem e pela literatura e, ainda mais, para colocar em discussão as relações que se cons-

tituem, em cada época histórica, entre paradigma de realidade, linguagem e as nossas estratégias de representação. Trata-se, é oportuno dizer, de estratégias não apenas representativas mas também cognitivas.

Há, todavia, procedimentos formais e sistemas temáticos que (embora não sendo exclusivos dele) são muito freqüentes no mundo fantástico e foram menos ou mais amplamente aplicados, diversamente combinados, nos textos e nos gêneros literários fantásticos. Eles podem ser elencados e descritos, ainda que esquematicamente.

Procedimentos narrativos e retóricos utilizados pelo modo fantástico

1) *Posição de relevo dos procedimentos narrativos no próprio corpo da narração.* O modo fantástico começou a se concretizar em uma série de textos e de formas justamente em um momento em que a experiência narrativa da Europa moderna chegava a um primeiro estágio de maturidade. Por trás dos primeiros textos do fantástico, há a multiforme experiência narrativa do século XVIII, um século que podemos considerar o tempo das grandes descobertas e das entusiasmadas experimentações de todas as formas possíveis da narratividade. No século XVIII, foram exploradas quase todas as potencialidades da narração até o limite do jogo e da paródia. Foram descobertas e lidas com entusiasmo *As mil e uma noites*, reinventou-se o romance picaresco, recriaram-se o romance epistolar, o romance de formação, o romance de viagem, descobriu-se a psicologia interior do personagem, o envolvimento sentimental do leitor, o jogo bem estruturado das cenas, dos enredos, das peripécias. Atrás da narrativa fantástica existem todas essas experiências. Há o gosto por contar casos e "aventuras" (Hoffmann, "As aventuras da noite de São Silvestre"; Poe, "Uma aventura sem paralelo de um certo Hans Pfaal"); há, como escreveu James, "o amor por 'um conto enquanto conto'" (*love of "a story as a story"*).[1] Mas há também aquele que já havia chegado ao século XVIII, Laurence Ster-

ne: o destaque, a manipulação consciente e paródica dos procedimentos narrativos, o gosto por colocar em relevo e explicitar todos os mecanismos da ficção. A narrativa fantástica carrega consigo esta ambigüidade: há a vontade e o prazer de usar todos os instrumentos narrativos para atirar e capturar o leitor dentro da história, mas há também o gosto e o prazer de lhe fazer recordar sempre de que se trata de uma história. Disse muito bem, a propósito disso, Bessière:

> Nele (isto é, no fantástico) o problema da relação do leitor com o livro e do livro com a realidade se percebe quase engrandecido e exaltado. O fantástico revela o fundo de cada mecanismo narrativo e restitui a verdadeira função do imaginário: a de difundir a prática e o gosto pela estranheza, de restabelecer a produção do insólito e de fazê-la passar por uma atividade normal.[2]

E Rosemary Jackson completa:

> Uma relutância, uma incapacidade, de apresentar versões definitivas da "verdade" ou da "realidade" faz do fantástico moderno um tipo de literatura que chama a atenção para a própria prática de sistema lingüístico.[3]

2) *A narração em primeira pessoa.* É freqüente no fantástico a utilização daqueles procedimentos narrativos da enunciação, em particular a narração em primeira pessoa, mas também a constante presença, no conto, de destinatários explícitos, como companheiros trocando cartas, semelhantes àqueles que se encontram no início de "O homem de areia", de Hoffmann; ou os participantes de uma discussão, como aqueles que se encontram no início de "A casa deserta", do próprio Hoffmann; ou os ouvintes diretos de um caso, como os incrédulos comentadores das novelinhas fantásticas de "Em frente ao caminho", de Theodor Storm, 1862.[4] Estes destinatários ativam e autenticam ao máximo a ficção narrativa, e estimulam e facilitam o ato de identificação do leitor implícito com o leitor externo do texto (Vax várias vezes falou, a propósito, de "sedução"). É evidente, também nesse caso, que o modo fantástico reutiliza e potencializa os procedimentos já postos em prática e amplamente desfrutados pelo romance epistolar do século XVIII, pelas viagens sentimentais, pela gran-

de literatura de confissão. A tradução, no conto, da própria vida interior, dos motes do coração e da mente, dos desejos e das paixões secretas, das visões e dos sonhos tornou-se possível graças aos procedimentos narrativos já experimentados por Richardson e Sterne, Rousseau e Sade.

3) *Um forte interesse pela capacidade projetiva e criativa da linguagem.* O modo fantástico se coloca, diante da linguagem, frente a uma concepção que é oposta àquela, bastante comum em todo o século XVIII, da sua "transparência" e "transitividade". Entre a concepção tradicional da "transitividade" da linguagem (as palavras são instrumentos neutros que devem nos enviar o mais fielmente possível à realidade) e aquela, que será difundida por algumas correntes extremas do simbolismo, da "intransitividade" da linguagem (as palavras não devem nos enviar a nada mais do que a elas próprias), o modo fantástico escolhe um terceiro caminho, aquele das potencialidades criativas da linguagem (as palavras podem criar uma nova e diversa "realidade"). Todorov coloca em relevo esse aspecto quando identifica no procedimento de atualização literal de uma metáfora um dos elementos geradores da literatura fantástica.[5] O procedimento, na verdade, não é exclusivo do fantástico, e talvez se possa sustentar que ele opera em cada tipo de literatura, até mesmo na mais mimética (por exemplo, pode-se sustentar que a novela boccacciana de Andreuccio de Perugia é a realização narrativa literal de uma expressão metafórica proverbial: "entrar numa roubada"). Todavia, o modo fantástico utiliza esse procedimento de um modo sistemático e original. Hoffmann, como vimos, constrói toda uma novela, "As aventuras da noite de São Silvestre", em torno do núcleo semântico gerado pela palavra alemã *der Haken*, trazendo as imagens perturbadoras dos perigos e armadilhas que fragmentam o nosso *eu*. E Pirandello, no extremo oposto da evolução da literatura fantástica e concomitantemente com os primeiros experimentos da literatura surrealista, constrói uma novela, "O sopro", sobre a expressão cotidiana "morte súbita".[6] O modo fantástico utiliza profundamente as potencialidades fantasiosas da linguagem, a sua capacidade de carregar de valores plásticos as palavras e formar a partir delas uma realidade. Podemos considerar a utilização narrativa do procedimento retórico da metáfora,

no modo fantástico, também por um outro ponto de vista. A metáfora, como se sabe, é a figura que permite, com uma operação verbal, colocar em relação mundos semânticos que normalmente estão muito distantes (pode ser útil recordar, a esse propósito, a terminologia richardsiana de "teor" e "veiculação"). Usada em termos narrativos, transformada em procedimento narrativo, a metáfora pode permitir aquelas repentinas e inquietantes passagens de limite e de fronteira que são características fundamentais da narrativa fantástica.

4) *Envolvimento do leitor: surpresa, terror, humor.* H. P. Lovecraft falou sobre isso com convicção, abrindo com esta frase o seu ensaio sobre o "O terror sobrenatural na literatura":

> A mais antiga e forte emoção da humanidade é o medo, e o mais antigo e mais forte tipo de medo é o medo do desconhecido. Poucos psicólogos negarão esse fato e a verdade dessa premissa estabelece para sempre a genuinidade e a dignidade do conto inquietante de terror como forma literária.[7]

O conto fantástico envolve fortemente o leitor, leva-o para dentro de um mundo a ele familiar, aceitável, pacífico, para depois fazer disparar os mecanismos da surpresa, da desorientação, do medo: possivelmente um medo percebido fisicamente, como ocorre em textos pertencentes a outros gêneros e modalidades, que são exclusivamente programados para suscitar no leitor longos arrepios na espinha, contrações, suores.

Todavia, esse é também um sinal do forte empenho cognitivo (e não apenas superficial e mecanicamente excitante e estimulador) do fantástico, já que, em muitos dos textos que adotam essa modalidade literária, a começar propriamente por aqueles de Hoffmann, um elemento sutilmente humorístico acompanha o elemento do terror, com um forte componente de destaque crítico. O resultado às vezes é o grotesco, como observou, de modo eficaz e expressivo, Vitor Hugo, falando, no *Promontorium Somni* (1863), do clímax do sono, na qual é apoiada a escada de Jacó:

> O clímax deste sonho é uma das sumidades que dominam o horizonte da arte. Toda uma poesia singular e especial

deriva dele. De uma parte, o fantástico (*le fantastique*), de outra, o bizarro (*le fantasque*), que não é nada mais do que um fantástico sorridente; é daquele clímax que alçam vôo as ninfas de Ésquilo, os querubins de Jeremias, as bacantes de Horácio, os espíritos de Dante, os andarilhos de Cervantes, os demônios de Milton e os bufões de Molière.[8]

A propósito dessas misturas entre elementos de terror e elementos de humor, e de um possível fundo cognitivo, quase mitológico, me parecem muito interessantes as reflexões de um grande explorador dos lados obscuros da consciência e da dubiedade humana, Robert Louis Stevenson:

> Há momentos em que a mente não se contenta com a evolução e pede uma apresentação mais forte da experiência humana em seu conjunto. Às vezes, esse sentimento é provocado por uma risada de qualquer aspecto humorístico da vida, quando, por exemplo, abstraindo-nos momentaneamente da terra, imaginamos os seres humanos que caminham a pé, ou sentados em um navio ou em um trem veloz, enquanto ao mesmo tempo o planeta gira em direção oposta, de modo que eles, embora a toda velocidade, viajam decididamente para trás, tomando como referência o espaço do universo. Às vezes esse sentimento é produzido pelo espírito de alegria, outras vezes pelo espírito de terror. Haverá momentos, de fato, em que refutaremos a idéia de nos contentar com a aparência de explicação que tem o nome de ciência, e preferiremos uma imagem palpitante qualquer da nossa situação humana, capaz de representar o elemento incerto e inquietante no qual habitamos, e de satisfazer a razão por meio da arte. A ciência escreve sobre o mundo como se usasse o braço frio de uma estrela do mar; é tudo verdade; mas no que se transforma quando ela se compara com a realidade da qual fala? Quando os corações batem forte em abril, e a morte golpeia, e as colinas estremecem agitadas pelo movimento da terra, e há uma luminosidade fascinante sobre todos os objetos diante de nossos olhos, e um frêmito em todos os sons que chegam aos nossos ouvidos, e a realidade romanesca, ela própria, desceu para habitar entre os homens? E então nós voltamos aos velhos mitos e sentimos o velho tocador de cornamusas, com seus pés caprinos, que guia a dança com uma música que, ela sim, transmite o fascínio e o terror das coisas; e quando uma jovem meiga convida nossos passos para visitá-la, imaginamos que seja Pan a guiarnos para lá com uma vibração graciosa.[9]

5) *Passagem de limite e de fronteira.* Várias vezes encontramos, nos contos fantásticos que lemos, exemplos de passagem da dimensão do cotidiano, do familiar e do costumeiro para a do inexplicável e do perturbador: passagem de limite, por exemplo, da dimensão da realidade para a do sonho, do pesadelo, ou da loucura. O personagem protagonista se encontra repentinamente como se estivesse dentro de duas dimensões diversas, com códigos diversos à sua disposição para orientar-se e compreender.

Lugnani evocou, para essas passagens de limite, as experiências dos viajantes chamados a ultrapassar as fronteiras entre códigos culturais diversos:

> Esse forte "efeito limite" e os relativos sinais levantam um problema que sempre se coloca a quem torna de uma viagem além das colunas de Hércules, ou ao Catai, pensando na rota de Colombo, ou ainda de Marco Pólo. Por esses destinos extremos ao longo de rotas desconhecidas, os viajantes trazem notícias incríveis e inusitadas às quais os ouvintes pouco afeitos ao paradoxo tendem a responder sem dúvida: ***incredibile est quia ineptum est***. A incredulidade que os cerca nada mais é do que a resistência que o código opõe a razões que, deslocando os limites o modificariam ou ainda o envolveriam; nada mais é do que a resistência da ordem constituída à possível desordem induzida ou por uma nova ordem que se constrói ou pelo inesperado retorno de uma ordem antiga que se acreditava superada para sempre. (...) O limite entre uma dimensão e outra, entre o que tem identidade ou não, é também, no final das contas, o limite entre aquilo que é codificado e aquilo que não é (não é ainda ou não é mais) codificado. Os sinais do limite intervêm lá onde um certo código cultural lhe impõe a própria salvaguarda (na fábula o código não os prevê) e a garantia da própria manutenção.[10]

O procedimento narrativo da aventura ou do "transplante" de um personagem de um ambiente cultural a outro tem fortes precedentes na literatura do século XVIII: na narrativa picaresca, nos livros de viagens, nos estudos antropoló-

gicos sobre povos primitivos, nos ensaios alegóricos, nas *Lettres persanes*, nos escritos utópicos. Mas o modo fantástico utiliza essa temática de maneira nova. É típico do fantástico não se afastar muito da cultura dominante e procurar as áreas geográficas um pouco marginais, onde se entrevêem bem as relações entre uma cultura dominante e uma outra que está se retirando, o lugar das culturas em confronto.

6) *O objeto mediador.* Está fortemente ligada a esse procedimento de passagem de limite a possível presença, nas narrações fantásticas, daquilo que os estudiosos chamaram de um "objeto mediador", um objeto que, com sua concreta inserção no texto, se torna o testemunho inequívoco do fato de que o personagem-protagonista efetivamente realizou uma viagem, entrou em uma outra dimensão de realidade e daquele mundo trouxe o objeto consigo. Lugnani descreveu com muita precisão esse tipo de procedimento e deu uma definição tecnicamente irretocável do objeto mediador:

> É preciso pensar que o objeto mediador desempenha a sua função específica dentro do conto fantástico pelo fato de que se trata de um conto em que há *um desnivelamento de planos de realidade*, o qual *não está previsto* pelo código *e por isso vem marcado* por um forte efeito de limite, e no qual *o objeto mediador atesta uma verdade equívoca* porque inexplicável *e inacreditável*, posto que *inepta*.[11]

7) *As elipses.* Encontra-se com freqüência, nos textos fantásticos, a súbita abertura de espaços vazios, de elipses na escritura. No momento culminante da narração, quando a tensão está alta no leitor, e é forte a curiosidade de saber, se abre de repente sobre a página um buraco branco, a escritura povoada pelo não dito. Desse procedimento, que tem freqüentemente efeitos muito fortes de surpresa e incerteza, e que se encontra em Hoffmann, em Poe, em Maupassant, em James e em tantos outros, fala Bessière, referindo-se especificamente a James:

> Para seduzir, o texto fantástico tem o dever de desiludir. Isso parece instalar uma forma de suplemento na cotidianidade, mas que se constrói sobre a afirmação do vazio. Carregado de novidade e de possíveis explicações, apresenta cada coisa como insuficiente. Transforma a riqueza do seu espetáculo e dos seus subentendidos em uma figura de ausência. Multiplica as perguntas com o objetivo de unir estes elementos contrapostos. Fazendo uso da tentação do novo e do afastamento do anormal, ao mesmo tempo rico e muito pobre, deixa o leitor literalmente sedento. Sugere muito com a intenção de criar embaraço. A incerteza nasce desta combinação entre o muito e o nada. Em "A volta do parafuso", de Henry James, a fundamentação é louca, neurótica, ou as crianças, Flora e Miles, estão verdadeiramente possuídos pelos seus velhos amigos, Peter Quint e miss Jessel. Tudo procede por elipses; o silêncio da narração nutre a proliferação das perguntas: o que aconteceu entre as duas crianças e os adultos? Que crédito se pode dar à aparição dos fantasmas? A morte de Miles fecha o conto em cima da negação perfeita, generaliza o vazio.[12]

8) *A teatralidade.* É difundida no fantástico a tendência a utilizar, no âmbito narrativo, procedimentos sugeridos pela técnica e pela prática teatral; isso ocorre evidentemente por um gosto pelo espetáculo, que vai até a fantasmagoria, e por uma necessidade de criar no leitor um efeito de "ilusão", que também é de um tipo cênico. Talvez não seja necessário recordar as relações estreitas e profundas entre experiência teatral e experiência narrativa em algumas figuras importantes da cena literária do final do século XVIII (a começar por Diderot), e nem mesmo a presença temática do teatro em alguns textos fundamentais: basta pensar em *Wilhelm Meister*, de Goethe, ou na sugestão de alguns modelos teatrais (sobretudo Shakespeare) sobre textos da literatura fantástica. Antes, é necessário recordar que justamente naquele momento histórico foram feitas reflexões fundamentais sobre a gestualidade teatral, sobre a ficção cênica e principalmente (em uma obra como *O paradoxo do ator*, de Diderot) sobre o papel do ator (e por Diderot estendido ao papel de todo o artista), e assim sobre a possibilidade e necessidade que ele tem de ser ao mesmo tempo ele mesmo e um outro, e, portanto, ser um "duplo" de si mesmo, por meio de uma técnica refinada de gestos e da utilização de objetos cênicos que servem para seguir – além de uma rasa mimese dos eventos representados – o fio de um mais significativo e "outro" evento.

9) *A figuratividade*. Um elemento de figuratividade existe nos procedimentos de teatralização lembrados há pouco, mas o modo fantástico procurou ativar todos os possíveis procedimentos de figuratividade e iconicidade implícitos na prática narrativa. Também nesse caso, são sublinhados não tanto os elementos temáticos ou semânticos relativos ao ver, aos olhos, aos espelhos, aos instrumentos óticos etc. tão difundidos nos textos fantásticos, mas sim há o recurso a procedimentos que sublinham elementos gestuais e visivos, de aparição e colocação em cena. Uma ou outra sugestão veio, certamente e também por isso, da prática teatral de concluir os espetáculos com o *tableau* final dos atores, cada um imóvel em uma posição, ou das práticas pictóricas e das outras artes menores de quadros vivos e paisagens miniaturizadas; ou pelas experimentações comuns ao final do século XVIII de espetáculos com efeitos óticos, como a fantasmagoria etc.[13] O procedimento pelo qual uma estátua pudesse se pôr a falar em cena ou os atores subitamente pudessem se transformar em estátuas é um daqueles procedimentos que sugeriram ao fantástico o modo de representar certas passagens inquietantes de limite ou passagem de estado.

Ítalo Calvino, na "Introdução" à antologia organizada por ele, *Contos fantásticos do século XIX*,[14] propôs fazer uma grande distinção, dentro da literatura fantástica, entre o fantástico "visionário" e o fantástico "mental". Antes ainda, em um artigo publicado em 1981 no jornal *La Repubblica*,[15] elaborou a distinção, falando no primeiro caso de um fantástico "figurativo", no qual "o extraordinário e o sobrenatural se manifestam na evocação de visões espetaculares", como alucinações e sonhos, e, no segundo caso, de um fantástico "mental" ou "abstrato", no qual "o sobrenatural faz parte de uma dimensão interior e como tal é invisível ou tem o mesmo aspecto da realidade mais modesta". Entre os exemplos do primeiro tipo, ele cita os contos da tradição gótica e romântica, e as *ghost stories*; entre aqueles do segundo tipo, cita os contos de Poe, como "O coração denunciador", e os de James, como "A volta do parafuso".

10) *O detalhe*. O modo fantástico teve talvez um papel não secundário na utilização de um outro procedimento, que foi amplamente desfrutado pelo romance policial e

elevado a traço característico da literatura "moderna": o procedimento do destaque e da função narrativa do detalhe, com a conseqüente hierarquização dos diversos elementos constitutivos do mundo narrativo, a problematização das relações, as desorientações e as mudanças de escala, a substituição do "caso" particular em relação à norma geral, que resulta inadequada.[16] A esse propósito, é muito útil a distinção, introduzida por alguns historiadores das idéias e da cultura, sobretudo franceses, entre "fragmento" e "detalhe", considerada como uma diferença estrutural e histórica entre dois diversos aspectos cognitivos do homem. O "fragmento" seria indício de um modo antigo, "arqueológico" de ver e conhecer o mundo (basta pensar no trabalho dos arqueólogos, que, por meio de um fragmento, reconstroem objetos, modos de vida, modelos culturais de todo um mundo passado). O "detalhe" seria indício de um modo "moderno" de ver e conhecer o mundo.[17] O modo fantástico, que recorrentemente introduz – em um mundo narrativo constituído por uma grande quantidade de fragmentos de uma realidade variada e inconstante – alguns importantes detalhes, carregando-os de significados narrativos profundos, demonstra também com isso estar projetado para a "modernidade".

Sistemas temáticos recorrentes na literatura fantástica

Estão bastante ligados por relações estreitas com os procedimentos que enumerei (em alguns casos temos uma verdadeira e própria tematização dos procedimentos formais) alguns do temas ou núcleos temáticos mais difundidos e praticados pela literatura fantástica, que procuro enumerar aqui.

1) *A noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo*. A ambientação preferida pelo fantástico é aquela que remete ao mundo noturno. Já presente no título das *Peças noturnas*, de Hoffmann, esse tema retorna ainda aos nossos dias no título da coletânea ensaística da escritora americana Ursula K. Le Guin: *A linguagem da noite*[18] (que, junguianamente, é para ela a linguagem do inconsciente, enquanto a

linguagem do dia é a linguagem da racionalidade). A contraposição entre o claro e o escuro, sol e escuridão noturna é bastante utilizada no fantástico. É até muito fácil carregar de significados alegóricos este tipo de preferência e falar de contraposição entre iluminismo e obscurantismo. Mais interessantes são as considerações de um ensaio de Ernst Bloch, escrito em 1935, ele próprio um atento conhecedor de Schopenhauer e um apaixonado por histórias de fantasmas. O ensaio se constrói sobre a relação contrastiva e paradoxal entre o gosto pelo fantástico e a difusão no mundo moderno das técnicas de iluminação privada e pública:

> Épocas anteriores se sentiam incrivelmente habitadas por espectros. Um a cada três habitantes da zona rural tinha o seu gnomo em casa; em cada canto se temia o outro mundo. À noite, os diabos se escondiam e faziam seus barulhos nas paredes do quarto: ora aparecia um olho, ora uma língua, só as orações conseguiam impedir que o demônio surgisse inteiramente. Nos bosques habitavam espíritos, selvagens e leves; nas encruzilhadas, homens sem cabeça, moças maltrapilhas cobertas de musgo, a quem Satanás perseguia. Também nas cidades existiam espectros noturnos. (...)
> O remédio recomendado por Schopenhauer contra os espectros não é mais apenas a cordialidade social, mas sim a mudança na decoração da nossa casa. Sem nenhum exagero, pode-se dizer: a pequena lâmpada incandescente no quarto, que o tornou menos rico de sombras, afastou – mais a fundo no exemplo de Voltaire – os assaltos do horror noturno, porque mandou embora o terror escondido nos cantos, eliminando o pavor exterior e interior. A respeito dos "espectros", uma simples mudança da técnica de iluminação gerou bem mais luz do que mil escritos iluministas... lidos à luz da vela, à meia-noite, em uma casa deserta, entre sombras vagantes e esconderijos ruidosos.[19]

É também interessante, dentro disso, a opinião do escritor sueco Lars Gustafsson, em um artigo surgido em 1968 (em um momento, portanto, bastante "iluminista") na revista alemã *Kursbuch*. O artigo, na época, suscitou muitas discussões. As referências de Gustafsson eram, naquele momento, a arte de Piranesi e a literatura de Júlio Verne:

> A arte fantástica é um ambiente perigoso, poder-se-ia dizer misantrópico. Ela se aninha nas zonas climáticas mais frias da consciência. Tem a potência de atração de um vórtice. Quem se põe a contemplá-la, mesmo que possa se sentir confortável no calor interno da razão, da ideologia, das relações, não pode evitar inteiramente os seus efeitos; esta arte faz despertar uma preocupação secreta, um presságio quase esquecido que retorna em vida.[20]

Sobre a preferência do fantástico pelos mundos tenebrosos, subterrâneos, do além, "subnaturais" mais do que "sobrenaturais", Lucio Lugnani fez observações muito agudas:

> Seja como for que se imagine o mundo, o homem habita somente a sua superfície, que é por isso considerada o lugar natural por excelência. O sobrenatural se estende infinitamente sobre e sob esta superfície, acima e abaixo, como um abismo vertiginosamente profundo. Mas o sobrenatural evocado ou narrado pelo fantástico é de fato exclusivamente uma metade do mundo, a metade de baixo, a metade aprisionada, profunda, íntima, oprimida, subterrânea, noturna; o reino dos mortos e enterrados, dos sonhos e dos pesadelos, dos demônios; o lugar das verdades indizíveis, dos encantos obscuros, dos pavores irresistíveis, das tentações inconfessáveis. A outra metade, a do sobrenatural "aéreo", dos espíritos livres e puros e dos anjos, dos *caelicolae* de qualquer religião, não é matéria do fantástico e lhe é substancialmente estranha. São sem dúvida imagens e *presenças* plenas de fascínio e de atrativos aquelas que florescem pelo abismo do sono, da memória, da consciência, da mente, embora a sua beleza tenha sempre a opacidade, a palidez, a frieza inquietante do cadáver e do inanimado ou a incorpórea consistência e a sombra fugidia do ectoplasma; vêm da morte e encarnam um desejo de morte: ligar-se a isso significaria diluir-se enquanto é preciso separar-se disso para viver. É lícito identificar o sobrenatural apenas com o hemisfério do abismo, subterrâneo e infernal? Oposto aos enigmas irresolvíveis e aos *impasses* que o natural propõe, esse sobrenatural incompleto não representa talvez, ainda que a solução seja impossível, a irrefutável atração pela dissolução, o canto da sereia que acompanha a experiência cognoscitiva do homem como um convite para superar os limites do natural e da própria vida? E tem mais, e é que, descoloridos e dissolvidos os refe-

> renciais do sobrenatural, esta "sobrenatureza" infernal e *nefanda* se oferece como a primeira linguagem mitológica através da qual dá significado ao mundo "subnatural", dos fantasmas interiores, das manias íntimas, dos assédios do inconsciente, do pesadelo, um mundo, infelizmente, também ele ausente de anjos e de epifanias gloriosas.[21]

2) *A vida dos mortos.* Também a vida dos mortos e de seu retorno não é um tema novo: basta pensar no *Diálogo dos mortos*, nas visitas ao além-mundo de grandes personagens (de Virgílio a Dante), nas bruxas e nos espíritos dos dramas shakespearianos, nas evocações dos romances cavalheirescos, no *Fausto*. Mas também esse tema, no fantástico, se constrói com novos aspectos. Interioriza-se. Liga-se a novas explorações filosóficas e experimentações pseudocientíficas, com o desenvolvimento das filosofias materialistas e sensitivas, das filosofias da vida e da força, dos experimentos sobre o magnetismo. A temática tem profundas raízes antropológicas, e vínculos fortes com a vida material e as convenções sociais. Por um lado, as pulsões do *eros* e os condicionamentos materiais e sociais; por outro, o novo modelo cultural sugerido pelo amor romântico (concebido como fusão e anulação total, quase magnética, de dois espíritos e dois corpos). Ambos produzem uma temática do imaginário que é feita de projeções fantasmáticas, sublimações extremas, espiritualizações do *eros*.

3) *O indivíduo, sujeito forte da modernidade.* Um grande tema, característico da modernidade, é o da individualidade burguesa, posta com força no centro da vida biológica e social, pronta para elaborar uma convivência muito mais individual na relação com Deus e uma ética fundada sobre o trabalho. O filósofo alemão, estudioso da modernidade, Hans Blumenberg, introduziu, para definir o individualismo burguês, o conceito de auto-afirmação, que ele chama também de programa. Segundo ele, o homem moderno está programado para auto-afirmar-se. No centro dos comportamentos do homem moderno, não existiria mais a pura e simples conservação biológica, mas um verdadeiro programa de consciência. O instinto de Robinson, de Defoe, na realidade, somente no início foi uma reação de conservação biológica e de sobrevivência. Como tal, era talvez uma tentativa fadada à falência. Nós sabemos, de fato, que todos os marinheiros náufragos do

século de Robinson e isolados em uma ilha deserta perderam a razão e morreram; apenas Robinson, um personagem romanesco, conseguiu sobreviver, talvez porque ele era dotado, como personagem moderno, de um programa de auto-afirmação. Mas o que é, para Blumenberg, a auto-afirmação? É um programa de vida ao qual o homem submete a própria existência em uma particular situação histórica e sobre a qual ele formula hipóteses e modos de enfrentar a realidade que o circunda, desenvolvendo todas as suas potencialidades peculiares. Blumenberg, com essa fórmula, procura dar expressão à formulação kantiana, ou seja, busca descrever o homem novo nascido do iluminismo europeu e do idealismo alemão:

> Por *auto-afirmação* não se entende aqui a pura conservação biológica e econômica do ser vivente *homem* com os meios disponíveis à sua natureza. Ela significa um programa de vida, ao qual o homem submete a própria existência, em uma dada situação histórica, e na qual ele traça o modo como pretende enfrentar a realidade que o cerca e desenvolver as próprias possibilidades. No modo de conceber o mundo e nas expectativas, valorações e interpretações que estão aí implicadas, ocorre uma transformação fundamental que não resulta na soma dos dados da experiência, mas é um conjunto de suposições que por sua vez determina o horizonte das experiências possíveis e das suas interpretações e contém a pressuposição daquilo que significa o mundo para o homem.[22]

O novo individualismo burguês seguramente inspira algumas das formas novas e dos novos temas presentes nos produtos do imaginário da primeira metade do século XIX. Basta pensar na grande transformação que no início do século atingiu todo o sistema literário, com a mudança de toda uma hierarquia dos gêneros e a proeminência conferida aos gêneros líricos. A lírica, assim, se apresenta como o modo típico de representação, seja da auto-afirmação de que fala Blumenberg, seja também das dificuldades e das crises de realização dos programas de auto-afirmação do homem moderno. Quanto aos gêneros narrativos, basta pensar na importância assumida pelo novo gênero do romance de formação, o *Bildungsroman*, no qual é narrada então a história de um personagem que constrói não apenas o próprio destino, mas também a si

mesmo. O programa de auto-afirmação de que fala Blumenberg torna-se, nesse caso, programa de auto-educação romanesca. Do *Wilhelm Meister* de Goethe em diante, assistimos a uma proliferação de romances que contam como se auto-educa e como se afirma no mundo.

Todavia, a literatura não é somente o lugar das explorações do mundo feitas com a aplicação dos esquemas ideológicos e cognoscitivos dominantes, mas é também o lugar das contradições. Na literatura estão ativadas as estratégias representativas positivas e triunfantes, mas também aquelas em que dominam o sentido do drama e do fracasso. A literatura do início do século XIX, a grande literatura romântica, além de colocar no próprio centro o eu-lírico ou de inventar o novo gênero narrativo do romance de formação, constrói também toda uma série de formas e estruturas para representar a falência da auto-afirmação ou para entender as crises muito fortes que vai encontrar quem se programa daquele modo. De um lado, existe o eu que programa a própria história e evolução segundo um percurso linear e unitário, que atribui uma história ao ser biológico e, mesmo que o seu corpo mude e sofra mutilações ou doenças e as células se transformem e renovem-se, ele representa a si mesmo sob forma de identidade e continuidade, segundo uma lógica interna precisa; de outro, há o eu que, ao contrário, se representa em suas próprias descontinuidades, nos saltos e mutações de desenvolvimento, nas rupturas, nas hesitações e nas dúvidas que acompanham inevitavelmente a afirmação do modelo forte da individualidade auto-afirmada. É daqui que se originam as tantas obras do século XIX e particularmente as do modo fantástico, sejam das representações do eu que leva o próprio programa de auto-afirmação às últimas conseqüências, e se transforma no eu monomaníaco, obsessivo, louco, sejam as representações do eu dividido, duplicado em um próprio sósia, dividido em duas naturezas e em dois caracteres contrastantes: doutor Jekyll e Mister Hyde. Do primeiro tipo nasce o tema da loucura, tão difundido na literatura do século XIX, no qual o eu burguês construtor do seu destino encontra o próprio limite e o próprio comportamento obsessivo. Do segundo tipo nascem as representações do eu dividido e alienado, que são temas específicos da literatura fantástica.

4) *A loucura*. A loucura, como fenômeno patológico e social, tinha uma presença forte e, enquanto fenômeno cultural e tema literário, uma longa tradição. E como tal foi amplamente estudada por Michel Foucault e sua escola.[23] Além disso, porém, o tema parece assumir no imaginário fantástico um aspecto diverso. Acima de tudo, ele está ligado aos problemas mentais da percepção. Não há mais um salto entre o louco e o homem normal. Os limites entre o louco e o homem de gênio (como Schopenhauer sustentou em algumas de suas páginas fundamentais)[24] tornam-se muito flexíveis. A loucura se transforma em uma experiência a seu modo cognoscitiva e tem o valor pessimista e trágico da descida às profundezas do ser. É a consciência do limite, além do qual reside a laceração, a ruptura da esquizofrenia. A temática da duplicidade adquire desse modo um significado rico e produz grupos de imagens fortemente sugestivas: o tema do louco se liga àquele do autômato, da *persona* dividida, e também àquele do visionário, do conhecedor de monstros e de fantasmas.

5) *O duplo*. O desdobramento, gêmeos e sósias, a duplicidade de cada personalidade, tudo isso é tema antigo, já muito desenvolvido no teatro, seja no trágico ou no cômico, mas também nas narrativas de todos os tempos. Entretanto, no fantástico, o tema é fortemente interiorizado, e ligado à vida da consciência, das suas fixações e projeções. O tema, nos textos fantásticos, se torna mais complexo e se enriquece, por meio de uma profunda aplicação dos motivos do retrato, do espelho, das muitas refrações da imagem humana, da duplicação obscura que cada indivíduo joga para trás de si, na sua sombra.

Os textos fantásticos agridem a unidade da subjetividade e da personalidade humana, procuram colocá-la em crise; eles rompem a relação orgânica (psicossomática) entre espírito e corpo. "A narração fantástica", diz Bessière, "constitui um discurso descentrado do sujeito".[25] E a propósito dos muitos casos de fragmentação da personalidade e desmembramento correspondente do corpo, Jackson, talvez excedendo na interpretação psicanalítica dos fenômenos todos somados do século XIX, escreve:

> Os textos fantásticos que buscam negar ou dissolver as práticas de significação dominantes, especialmente a representação do "caráter" pessoal, tornam-se, desse ponto de vista, radicalmente perturbadores. As subjetividades parciais ou desmembradas rompem uma prática de significação "realista" que representa o *ego* como uma unidade indivisível. As fantasias procuram *inverter* ou interromper o processo de formação do *ego* que se realizou durante o estágio de desenvolvimento, isto é, procuram adentrar no imaginário. Dualismo e desmembramento são sintomas desse desejo do imaginário.[26]

6) *A aparição do estranho, do monstruoso, do irreconhecível.* A cena da aparição repentina e inesperada de um estrangeiro no espaço doméstico de uma casa é quase um estereótipo, presente na psicologia e no imaginário cultural das comunidades humanas antes ainda que nos textos literários, artísticos ou cinematográficos, fortemente implicado (e por isso rígido) nos processos de construção da identidade dos povos, das comunidades étnicas e nacionais.

Na literatura fantástica, o estereótipo torna-se um texto literário, e isso aparece já em uma novela de Hoffmann, presente na coletânea *Os irmãos de São Serapião* e intitulada significativamente de "O estranho hóspede" (*Der unheimliche Gast*).[27] A súbita intrusão de um personagem que possui as características culturais de um estrangeiro, dentro do espaço reservado e protegido que pertence a uma família e a uma comunidade restrita, torna-se plena de aspectos inquietantes, suscita reações de profunda perturbação psicológica e não tem como conseqüência apenas a simples exclusão do elemento estranho. Há nestes casos uma inversão da situação narrativa típica dos romances picarescos ou do romance de aventura: o evento se move na direção "de fora para dentro", mais do que naquela, praticada dentro dos gêneros tradicionais, que se movia costumeiramente "de dentro para fora". Há uma forte interiorização da experiência, o eu profundo é agredido por uma súbita irrupção. E, por conseqüência, a imagem do estrangeiro se complica e se transforma. Isso ocorre seguidamente com a figura do diabo que chama para a conclusão de um pacto, o fantasma que vem perturbar os sonhos tranqüilos e a felicidade doméstica, o ser monstruoso que coloca em crise o equilíbrio da razão, o lobisomem que vaga no mundo arcaico da bestialidade e das transformações dos corpos e das naturezas, o vampiro que se apropria de toda a energia vital; enfim, nos casos extremos e mais inquietantes, há sempre a presença disforme, irreconhecível, impalpável que tem a consistência vaga do pesadelo e a substancial e corpórea animalidade mais inquietante, nefanda e abjeta.

7) *O Eros e as frustrações do amor romântico.* O amor-paixão, com o qual o amor romântico se relaciona reelaborando-o, é um modelo cultural que sempre esteve presente – ao lado do amor-prazer (ou amor libertino) e outros tipos de amor – também nos séculos precedentes da história humana. Em particular, ele esteve presente, com larga experimentação e muitas variações, na literatura e no imaginário do século XVIII.[28] A versão particular do amor-paixão, que é o amor romântico, tem, todavia, especificidades que o diferenciam claramente de cada modelo anterior de comportamento amoroso. Ele é caracterizado, acima de tudo, por um forte elemento de autoprogramação ou auto-afirmação do duplo. Dois indivíduos se escolhem tendo como base uma profunda e misteriosa afinidade: "Aquela é minha alma gêmea, que finalmente encontrei", dizem uns e outros. Eles colocam em cena um projeto de fusão total: duas almas e dois corpos que se encontraram e se uniram eternamente. O programa é o da construção de uma nova e indissolúvel unidade, e é natural que isso entre em conflito com as estruturas sociais (em particular o matrimônio convencional) ou com as dimensões temporais da história (os acontecimentos individuais, a mudança dos sentimentos etc). O amor romântico é uma força imperiosa e arrebatadora, que não aceita compromissos; diferentemente de outros modelos de amor, ele investe no casamento, quer se desenvolver dentro da relação (com o nascimento, assim, do dito "casamento por amor"). Daí nascem os conflitos com as estruturas econômicas e as exigências das famílias, com as relações de classes e assim por diante.

A literatura da primeira metade do século XIX torna-se o local de exaltação e projeção ideal e de exploração e experimentação dramática do amor romântico nos seus vários aspectos, nas sublimações líricas e nas complicações dramáticas e trágicas, nos seus efeitos cômico-grotescos. Não estarei

aqui a recordar os tantos textos que abordam os vários aspectos da temática, a começar pelo *Adolphe*, de Benjamin Constant, em que o amor romântico é representado nos seus momentos de maior entusiasmo e de quase êxtase. Nem estarei aqui relembrando a estreita conexão, quase inevitável, com a morte. As duas almas gêmeas encontram freqüentemente obstáculos externos à realização de seus projetos, e também obstáculos internos (de comunicação, de diferente intensidade e orientação das paixões). E então a morte surge como a única forma de tornar verdadeiramente eterna a ligação que foi estabelecida: a história de Romeu e Julieta é paradigmática, assim como também é exemplar a história de Tristão e Isolda, em particular na versão de Wagner, na qual a música aparece, ante o silêncio da morte, como que para dar forma e expressão à unificação ideal das duas almas e dos dois corpos. Nem, enfim, estarei a relembrar todos os exemplos em que o grande projeto está comprometido com a mesquinhez e a mediocridade da vida burguesa, reduzindo freqüentemente à bufonaria o drama triangular que nasce da relação entre amor e adultério, grande e dramática expressão, em vários momentos, do amor romântico.

Notável importância no modelo do amor romântico tem a íntima conexão entre alma e corpo. O historiador americano Thomas Laqueur, em um livro intitulado *Inventando o sexo, corpo e gênero dos gregos a Freud*[29] – que traça um longo panorama da construção histórica, composta pelas sucessivas gerações humanas, do corpo do homem e da mulher, sob forma de conhecimento científico, doutrina médica, difusão ideológica ou crença popular – chega à conclusão de que, para que pudesse tomar forma o modelo do amor romântico, não foram necessárias somente algumas grandes mudanças sociais, mas também uma profunda transformação cognitiva, uma diferente concepção de corpo e em particular um amplo conhecimento das diversidades físicas e biológicas entre o corpo masculino e o corpo feminino, além de uma clara separação entre as manifestações da sexualidade e os processos de concepção. Pelas pesquisas de Laqueur, entre os séculos XVIII e XIX verificou-se um grande salto de época, e afirmou-se uma nova concepção da sexualidade e do corpo.

Em um outro livro interessante sobre o assunto, do sociólogo inglês Anthony Giddens, intitulado *A transformação da intimidade*,[30] afirma-se com veemência a extraordinária importância que tem a prática da narração no amor romântico. No decorrer desse tipo de amor há uma função essencial: o contar e o contar-se. O que fazem duas pessoas quando se enamoram romanticamente? Recortam a própria vida individual da vida social, retiram-se em um canto solitário, sem mais nenhuma ligação com os processos sociais mais amplos, ou fazem uma viagem juntas e conversam. Daí o extraordinário desenvolvimento de uma grande literatura narrativa de amor, que chega até as coleções consumistas do tipo *Harmony*. A própria palavra "romântico" tem uma estreita relação com um gênero narrativo, o *romance*, que toma o nome de uma palavra muito usada para indicar uma história de amor, seja no sentido real ou no sentido romanesco e literário.

Em muitos dos textos que apresentam o amor romântico, do *Adolphe* ao *Werther* e aos romances de Stendhal ou de muitos escritores europeus do século, há a súbita explosão desse tipo narrativo: o *eu* dos dois protagonistas se projeta dentro de uma história e trabalha para unir à sua própria história a história do outro. Nasce disso também uma grande quantidade de metáforas: dois pombinhos que se beijam, duas gotas d'água que caem juntas, dois namorados que se encontram em uma fonte, duas almas atraídas pela mesma música etc. O livro de Giddens estuda, com os instrumentos não por demais profundos da sociologia, a transformação ocorrida no século XIX da vida dos sentimentos e do sentido da intimidade. Segue as transformações que aconteceram nas épocas moderna e pós-moderna referentes às práticas do amor, aos comportamentos dos homens e das mulheres. Aquilo que parece resultar disso, em relação ao mundo em que viviam, é que o modelo do amor romântico parece ter manifestado uma extraordinária capacidade de resistência: e isso se tornou mais complexo, estendido, difundido e, poderíamos dizer, disseminado (estendendo-se a todas as classes sociais, aos homossexuais, e por aí em diante). Talvez se fez também mais leve; seguramente precisou competir com o desenvolvimento tecnológico da medicina e com as novas concepções do corpo humano (freqüentemente objeto de fetiche). Todavia, parece

ter mantido sua presença entre nós, mesmo que seja em forma de aspiração nostálgica.

Ainda a respeito desse grande tema, a literatura fantástica assumiu uma tarefa crítica. Assim, nos seus textos encontram-se todos os limites e todas as aberrações do amor romântico: os excessos da projeção individual do objeto de amor sobre um objeto que não é digno dele ou nem mesmo se apercebe dele, e as sublimações que chegam a encarnar o objeto de amor em uma imagem pictórica ou até mesmo em um fantasma.

8) *O nada*. Quando o sentido do limite se torna o sentido da ruína e do nada, há aí uma temática também nova e sugestiva, fortemente niilista. Ela se relaciona de uma parte com a filosofia materialista do século XVIII, de outra com idealismos e espiritualismos de teor pessimista. Mas a possibilidade de colher os buracos vazios dentro da realidade é uma temática fortemente "moderna", alternativa às ideologias otimistas da tradição oitocentesca. Loucura e niilismo freqüentemente se juntam, não só nos acontecimentos de muitos contos fantásticos, mas também na biografia externa de alguns personagens exemplares, protagonistas de experiências de exploração de todas as incoerências e incongruências do modelo cultural dominante (basta citar os nomes de Hölderlin, Nerval, Nietzsche).

QUARTO CAPÍTULO

As Raízes Históricas do Fantástico

NA ORIGEM DA SÚBITA IRRUPÇÃO – na literatura européia do século XIX – do novo modo de escrita estão um profundo revolvimento dos sistemas literários e uma radical transformação dos modelos culturais. É necessário pensar, no que se refere ao sistema literário, na fortíssima carga de renovação operada pela literatura romântica e à geral reestruturação dos gêneros literários ocorrida entre os séculos XVIII e XIX. Em particular, é preciso pensar no florescimento, na Inglaterra, do romance gótico de Horace Walpole, Mathew Lewis, William Beckford, Ann Radcliffe e Mary Shelley.[1]

Entre as características do romance gótico, estavam: um gosto antigo e estetizante como pano de fundo histórico, o estilo e a ornamentação da tardia Idade Média e do Renascimento (especialmente italianos, de uma Itália pitoresca e maneirista, tal qual era vista por uma cultura nórdica e antipapista, em que o personagem principal era um misto de jesuíta e maquiavélico, de caráter diabólico, sanguinário e astuto); um gosto ambiguamente ***iluminado*** pelas manifestações do sobrenatural, dos fenômenos como o mesmerismo e a parapsicologia, das visitações e presenças de espíritos e fantasmas; uma atração fascinante pelo mistério da maldade humana, das perversões dos instintos e do caráter; uma preferência retórica pelo estilo e pelas ambientações elevadas e sublimes.[2] Esse imaginário gótico, com seus repertórios de espaços e histórias, havia recebido um particular enriquecimento na França imediatamente pré-revolucionária, por meio de uma ampla exploração da sensibilidade romanesca e da peripécia libertina ou

filosófica realizada por "altos" escritores como Diderot e também por inúmeros autores da "baixa literatura"; mas sobretudo por meio da obra do Marquês de Sade e o seu revés pessimista e perverso do otimismo utópico do Iluminismo.

Uma descrição complexa muito aguda e equilibrada do romance gótico (que tende a desembocar em várias formas modernas do fantástico) é aquela dada por Fred Botting:

> Gótico significa uma escritura do excesso. Ele surgiu na horrível obscuridade que atormentou a racionalidade e a moralidade do século XVIII. Ele joga uma sombra sobre os êxtases desesperantes do idealismo e individualismo românticos e sobre as inquietantes duplicidades do realismo e decadentismo vitorianos. Atmosferas góticas – foscas e misteriosas – assinalaram repetidamente o retorno perturbador dos passados sobre o presente e evocaram sentimentos de terror e de humor. No século XX, de formas variadas e ambíguas, figuras góticas continuaram a jogar uma sombra sobre o progresso da modernidade com antinarrativas que contavam o lado subterrâneo do iluminismo e dos valores humanísticos. (...)
> Na narrativa gótica aparecem figuras e elementos estereotipados que encarnam e evocam as angústias de uma cultura.[3]

Todavia, o país cujas várias tendências (romance gótico inglês, *Schauerroman* alemão, *roman noir* francês) se reuniram e produziram uma nova e mais equilibrada síntese – que agiu como modelo para toda a Europa, produzindo um modo literário novo e tipicamente "moderno", referindo-se à literatura fantástica – foi a Alemanha do final do século XVIII e do primeiro romantismo. Na obra de Hoffmann se encontra, como vimos, um perfeito e amplo repertório de procedimentos e de temas da literatura fantástica. Com ele, o inexplicável se esconde na cotidianidade mais simples e banal, realista e burguesa; os procedimentos da hesitação se tornam técnica narrativa; os pontos de vista se problematizam, as tendências icônicas e representativas da narração aparecem tematizadas; as potencialidades criativas da linguagem e em particular da metáfora se tornam elementos geradores de efeitos do fantástico; temas como aquele do duplo, da loucura, da

vida após a morte se interiorizam e geram projeções fantasmáticas.

Com o decorrer dos decênios do século XIX, a produção literária fantástica conheceu articulações ulteriores, misturou-se a gêneros literários (como o autobiográfico, ou o romance de formação, ou o romance de costume social, ou o romance de idéias) em que se percebiam concessões geralmente otimistas do mundo, da individualidade humana, da construção social, das possibilidades de transformação da natureza. Alguns elementos, presentes desde o início nos textos da produção fantástica (a auto-reflexão, a solução estética, o pano de fundo humorístico ou fabuloso, o gosto pelo grotesco, a tendência ensaística, a alegórica...), pareceram emergir, às vezes mais, às vezes menos, de modo mais contundente, em um ou outro texto, neste ou naquele autor. A história da produção fantástica é, também ela, muito articulada.

A introdução, em um sistema, de um novo modo literário, em um momento histórico particular, tem normalmente a conseqüência de modificar todo um sistema dos modos e dos gêneros daquela literatura. É o que ocorreu também com a literatura fantástica. A sua nova presença foi advertida claramente por grande parte dos gêneros líricos, narrativos e dramáticos então existentes e praticados. Os textos do fantástico, por sua vez, adotaram procedimentos e temas dos gêneros velhos e novos, como, por exemplo, da poesia lírica romântica ou do romance nas mais variadas formas: o romance de aventuras, o picaresco, a narração romanesca, a autobiografia, o romance de formação etc. Até mesmo os códigos de expressão não literários, como a música ou qualquer uma das artes figurativas, prestaram algum serviço ao fantástico: a música tornou-se um elemento temático importante nos contos fantásticos, e o mesmo se pode dizer de elementos como o retrato ou a estátua, temas das artes visuais. Mikhail Bakhtin pôs em relevo o domínio do romance sobre todas as outras formas literárias no mundo moderno, a partir do século XVIII, e falou de "romancização" de toda a produção literária.[4] Em um âmbito mais restrito, e em zonas literárias mais limitadas (sempre, porém, na direção da modernidade), podemos talvez falar de uma "fantasticização" de alguns gêneros narrativos.

Há uma distinção bastante evidente, mas também uma relação complexa e sutil, entre a narração "romanesca" ou aquela mimético-realista por um lado, e, por outro, a narração fantástica. Todas, por sua vez, mantêm uma relação com a narração fabular. Grande parte das formas narrativas do século XIX funda a própria estrutura sobre a formação sentimental e intelectual (o *Bildung*) de um caráter individual, através de suas relações com os outros personagens, o ambiente social e o passado histórico. Esta estrutura foi claramente imposta ao romance, em particular ao romance de formação, pela concepção, muito forte nas novas classes burguesas, do homem como entidade individual, responsável pela própria autoafirmação. É totalmente diferente dessa, e quase contraposta a ela, a estrutura típica do conto fantástico, que apresenta personalidades duplas, laceradas, divididas, fragmentadas e personagens que não conhecem nenhum desenvolvimento, nenhum equilíbrio entre a mente e os sentidos, e são freqüentemente atormentados por fixações e obsessões, e também freqüentemente bloqueados em uma das primeiras etapas da formação psicológica (um bom exemplo dessa condição foi dado por alguns dos velhinhos infantis e perversos que aparecem nos contos de Hoffmann). À estrutura otimista e evolucionista de grande parte dos romances do século XIX – que terminam inevitavelmente com um final feliz ou, quando o fim é doloroso e dramático, recorrem ao patético para dar à conclusão um aspecto aceitável de justiça moral ou de final superior – o conto fantástico contrapõe uma estrutura que apresenta súbitas rupturas na cadeia das casualidades, eventos inexplicáveis, buracos negros, niilismo e loucura. No lugar dos estados sucessivos de uma personalidade que se desenvolve, temos a exploração dos interstícios escuros que são deixados abertos entre um estado e outro. No lugar da presença difusa do amor romântico, com os seus mecanismos da purificação e da sublimação das paixões instintivas, temos a representação indireta de todas as distorções e perversões da vida erótica.

O romance mimético-realista e a narração fantástica (para não falar da narração romanesca) mantêm entre si algumas importantes conexões com o fabular. No romance mimético, que é baseado em um sistema bastante simples de antecipação e "conseqüencialidade" de acontecimentos, todos

os elementos da surpresa são comumente retirados do fabuloso, depois de haver dado a eles uma aparência de natureza, e todos os obstáculos encontrados no caminho da realização das expectativas são superados graças à intervenção de algum objeto mágico cuja origem e natureza fabulosa estão cuidadosamente escondidas e mascaradas. A narrativa fantástica muito freqüentemente recorre aos mesmos elementos, mas, ao invés de escondê-los, enfatiza-os e os coloca em pleno relevo.

É também importante observar que o modo fantástico, introduzido no início do século XIX, demonstrou, mais do que outros modos e outras formas literárias, uma extraordinária vitalidade. Foi um componente relevante daquilo que chamamos a literatura da "modernidade", e ainda hoje ocupa um lugar central na imaginação literária e, ainda mais, na não literária (o cinema, as histórias em quadrinhos, a televisão). Com alguns de seus textos, o fantástico antecipou as experimentações da literatura moderna: por exemplo, a representação subjetiva do tempo, a fragmentação dos personagens unitários e coerentes, o lugar dado aos sonhos e visões. Alguns movimentos da vanguarda, como, por exemplo, o surrealismo (basta pensar em Breton, Buñuel e Borges), levaram ao extremo alguns dos elementos já utilizados pelo fantástico: a linguagem dos sonhos, a escritura automática.

O problema essencial é: por que o modo fantástico foi introduzido no sistema dos modos e dos gêneros literários, de onde vieram suas raízes?

Parece haver, hoje, entre os historiadores e estudiosos da literatura, um consenso bastante amplo sobre a necessidade de recusar todas as explicações sociológicas tradicionais. É fácil demais, e provavelmente inadequado, dizer que a literatura gótica surgiu da revolução industrial nas cidades da Escócia e dos Midlands;[5] que a literatura fantástica tem origem nos distúrbios sociais e ideológicos da revolução francesa e da sucessiva reação dos escritores desiludidos, que durante a Restauração procuraram refúgio em um irracionalismo nostálgico;[6] que o renovado interesse pela literatura fantástica na segunda metade do século XIX tem origem na nova desilusão dos escritores e dos intelectuais depois da falência das revoluções democráticas de 1848 e de 1870 e da sua descrença na

exaltação positivista do progresso, da racionalidade e da ciência.

Muitos críticos, hoje, por exemplo, achariam inaceitável e não convincente a seguinte explicação, dada por uma estudiosa francesa, do súbito interesse mostrado por Maupassant pelo fantástico:

> Uma crise da consciência coletiva: assim se pode definir a atmosfera daqueles anos, em uma França que resultava particularmente preparada para sofrer o ataque da doença depois de a derrota de 1870 ter abalado sua fé em si mesma. Tal circunstância não explica certamente tudo; e todavia seria um erro não reconhecer que a impressão de terem sido enganados – tida por muitos escritores que tinham vinte anos no tempo da guerra (é o caso de Maupassant) ou por mais jovens, crescidos, como Barrès, na lembrança de uma vergonha a ser expiada e de um sentimento de debilidade – remonta àquela derrota. A República de Jules Ferry põe no primeiro plano das virtudes públicas o patriotismo, a devoção admirada pela França; os intelectuais, por sua vez, são muito suspeitos em relação às virtudes oficiais. [Maupassant refuta] o Eu coletivo da individualidade nacional. [Ele se recusa a crer] em uma ciência que daria ao homem a certeza e a supremacia sobre o universo. (...) O positivismo faliu em suas tentativas de integração: também ali existe um abismo entre a teoria oficial da República e o pensamento dos seus intelectuais.[7]

Estas palavras não são convincentes, porque procuram instituir conexões externas e mecânicas entre as ideologias de escritores e intelectuais, as suas reações aos acontecimentos sociais e políticos, o papel que eles tiveram na sociedade e as idéias que eles exprimem, e os temas de que tratam em suas obras. As conexões, se é que são conexões, estão em níveis mais profundos.

Mais interessantes são as tentativas de buscar conexões entre os procedimentos formais e retóricos usados na produção de textos literários de um certo período e os procedimentos filosóficos e epistemológicos disponíveis no mesmo período para ver, conhecer e interpretar o mundo natural e a realidade individual e social. Esse modo de estudar a literatura é muito bem exemplificado pelos escritos de Lucien Goldmann

e pelos escritos de seus alunos e seguidores, que são bastante numerosos na França e em outros países europeus e que também são, com alguma freqüência, vistos do outro lado do Atlântico.

No caso da literatura fantástica, existem boas razões para estudá-la de acordo com esse modo de pensar. As discussões filosóficas do século XVIII, de Locke em diante, foram em grande parte centradas sobre os problemas da percepção empírica e do conhecimento da mente, sobre a visão, a imaginação e a fantasia, sobre a subjetividade do nosso sentido de espaço e de tempo. Esses são freqüentemente os temas próprios da literatura fantástica, que, às vezes, demonstra, nas suas próprias estruturas narrativas e nos procedimentos formais que usa, uma evidente preferência pelas questões epistemológicas. Um dos ensaios menores de Kant, intitulado "Sonhos de um visionário, explicados através dos sonhos da metafísica",[8] que traz uma discussão das idéias de Swedenborg e foi escrito em defesa do alto conhecimento empírico e racional, dá a impressão de uma certa hesitação e de um certo embaraço no autor quando examina fenômenos que nós chamaríamos fantásticos, e significativamente toma forma de uma narração, tendo como protagonista um personagem que é um visionário. Se lermos as páginas sobre a existência dos espíritos de um proeminente filósofo antikantiano como Schopenhauer,[9] vemos que alguns dos temas da literatura fantástica – como o poder da fantasia visionária, ou a comunicação com os mortos – tornam-se importantes problemas na discussão dos filósofos em torno da natureza e dos limites da consciência humana.

Seria talvez possível, portanto, assumir algumas das teses de Goldmann sobre as relações entre a filosofia do iluminismo e o nascimento da nova classe burguesa ou as suas interpretações da filosofia do romantismo e do pensamento dialético, e talvez ainda fosse possível encontrar um lugar, no seu esquema geral, para a literatura fantástica, como expressão de medos e hesitações da nova classe, como conseqüência de sua ideologia fortemente individualista, como efeito do seu aspecto ambíguo em direção à natureza ou em direção à sensibilidade religiosa. Um modo similar de raciocínio comportaria, inevitavelmente, uma ou outra espécie de interpretação reducionista seja do iluminismo, seja do romantismo, os quais

seriam ambos considerados como expressão diversa da concepção do mundo burguês que chegava ao poder na Europa entre os séculos XVIII e XIX. Um aspecto drasticamente reducionista está presente nos escritos de Goldmann sobre esse argumento.[10] Goldmann, um arguto estudioso de Goethe, de Kant, de Hegel, é levado a fazer generalizações muito amplas e inevitavelmente desfocadas quando se ocupa de argumentos da história da cultura e da literatura para tratar de assuntos de grande fôlego como o iluminismo e o romantismo. Ele dá um "desconto" para o fato de que por trás do iluminismo existisse a nova burguesia, e ignora, portanto, a marca aristocrática de tantas descendências e de tanta sensibilidade dos *philosophes*; ignora a presença, no interior da cultura racionalista dominante daquele tempo, de centros de cultura espiritualista e pseudocientífica (os Iluminados, o Mesmerismo[11]); ignora a distinção, o que é obrigatório, entre a literatura "alta" do iluminismo e as várias expressões da *basse littérature*;[12] ignora, enfim, a presença, na tradição materialista e libertina, de uma literatura que explora os lados mais obscuros da experiência humana (Sade) e que certamente tem muitos traços em comum com a literatura fantástica.

Um estudo que quisesse aplicar a metodologia interpretativa de Goldmann e as suas teorias literárias ao fantástico daria provavelmente resultados interessantes. Tenho a impressão, todavia, que um estudo similar não nos levaria muito longe, a menos que nós fizéssemos correções substanciais à concepção da literatura que Goldmann possuía.[13]

Eu prefiro pensar que existem ligações mais fortes entre a vida material e as estruturas lingüísticas (e de modo especial quando levamos em consideração a linguagem literária e poética) que não sejam entre a vida mental e as estruturas lingüísticas. Isso não significa que não possam existir, como alguns tendem a pensar, expressões poéticas de idéias, mas significa que as idéias, antes de se tornarem linguagem poética, devem ser experimentadas, devem ser sabiamente pensadas e ao mesmo tempo dolorosa ou alegremente vividas. Eu diria: materialmente vividas.

Muitos estudiosos do fantástico conhecem as cartas que Baruch Spinoza e Hugo Boxel trocaram entre si em 1672 sobre "aparições, espectros e lêmures".[14] As cartas de Spinoza

contêm a primeira condenação clara, definitiva e também espirituosa de todas as crenças na existência dos espíritos. Mas as cartas de seu interlocutor são talvez mais interessantes. Boxel é o típico representante de uma cultura que considerava perfeitamente legítimo falar dos espíritos. Era a cultura tradicional, aquela cuja nova linha racionalista de pensamento estava destinada a combater. Estas são as razões que Boxel dá para justificar a sua convicção de que os espíritos existem:

> Creio, portanto, que por estas razões existam os espectros. Antes de tudo porque o fato de existirem está de acordo com a beleza e perfeição do universo. Em segundo lugar, porque é verossímil que o criador os tenha criado, já que eles são mais semelhantes a ele do que as criaturas corpóreas. Em terceiro lugar porque, assim como existe o corpo sem a alma, existe também a alma sem o corpo. Em quarto lugar, enfim, eles existem porque penso que não haja no éter ou espaço supremo nenhum corpo obscuro que não tenha os seus habitantes e, por conseqüência, aquele espaço mensurável que há entre nós e os astros não é vazio, mas cheio de espíritos que o habitam; lá estão os verdadeiros espíritos, nas alturas muito distantes, e nas áreas mais baixas estão os espíritos mais ínfimos, seres que são formados por substância muito sutil e tênue e, portanto, também invisível. Acho, portanto, que existem espíritos de muitos gêneros, mas talvez nenhum do gênero feminino.[15]

Estamos no fim do século XVII. Boxel exprime tranqüilamente nas suas palavras aquele que era o modelo cultural mais comum e difundido: um universo platônico habitado, no espaço entre a terra e as estrelas, por um grande número de espíritos mais ou menos materiais.[16] O modelo era coerente e homogêneo, e sustentado por sistemas filosóficos e crenças religiosas. Provavelmente continuou a ser válido por muitos anos na cultura de amplos estratos da população européia, não tocada nem pelas discussões dos filósofos nem pela lenta difusão, na cultura mais alta, de uma visão de mundo racionalista em relação a todos os fenômenos referentes ao sobrenatural. Mas com a progressiva descristianização – especialmente na França, mas também nos outros países europeus – de crenças, ritos e costumes também nos estratos mais baixos da so-

ciedade – com a difusão de ilustrações populares, do teatro e das outras formas da cultura popular – de uma nova concepção da natureza e da vida e, ainda mais importante sob esse aspecto, de uma nova concepção da morte,[17] o modelo foi consideravelmente debilitado e, em muitos casos, completamente destruído.[18]

Quando os filósofos do iluminismo começaram a se ocupar das superstições e das falsas crenças na magia e no sobrenatural, uma mudança notável se estava verificando nos sistemas culturais do tempo. Crer na existência dos fantasmas ganhou um ar de algo culturalmente inferior, uma pseudociência, especialmente aos olhos da cultura científica oficial. Ou melhor: aquele particular sistema de crenças foi relegado pela cultura científica oficial a dois níveis aparentemente inferiores, também a seu modo muito respeitados e admirados, e, de qualquer forma, considerados legítimos: o nível da cultura infantil – que justamente naquele período começava a ter o estatuto de uma reconhecida autonomia – e o nível da cultura literária, que estava também ela aumentando sua própria autonomia. Havia um novo interesse pela vida interior das crianças e dos adultos; o pensamento difundido era o de que as crianças têm um senso do tempo e do espaço que ainda é intuitivo e uma relação com o mundo que é ainda mágica. O mundo dos visionários e das pessoas particularmente dotadas de fantasia era considerado muito próximo ao mundo das crianças. O modo como os poetas tratam as qualidades metafóricas e simbólicas da língua também teria algo em comum com a magia. Esses novos elementos – a descoberta da vida interior das crianças e dos adultos e a das qualidades mágicas do discurso poético – provavelmente explicam o cuidado de Kant quando enfrentou os fenômenos do fantástico; assim como explica o entusiasmo de Schopenhauer.

O que se verifica, portanto, na passagem entre os séculos XVIII e XIX, é uma mudança radical nos modelos culturais até então difundidos na mentalidade e sensibilidade coletivas. É uma mudança que possui raízes profundas na vida social, na nova necessidade de controlar os impulsos, na nova concepção do trabalho, da família, do amor, da amizade, da morte. As explicações religiosas e sagradas do mundo entram em choque com um crescente ceticismo; não desaparecem,

mas se tornam problemáticas e, para serem aceitas, requerem um suplemento de fé ou qualquer outra justificativa especial. Freqüentemente são consideradas transcrições literárias e metafóricas das mais comuns explicações científicas do mundo e da vida. A isso se deve aquela hesitação de que fala Todorov em seu estudo sobre o fantástico. Não é tanto questão de misturar as nossas crenças relativas a qualquer explicação científica do mundo natural (já que, no decorrer do século XIX, os paradigmas científicos que explicavam a natureza e as leis físicas e biológicas que a governam são substituídos um após o outro com crescente freqüência); é talvez questão de usar as crenças tradicionais no sobrenatural para explorar novos e inquietantes aspectos do natural, e especialmente para explorar a vida instintiva, material ou sublimada do homem.

Quando Shakespeare representa Hamlet falando com o espectro de seu pai, ele está simplesmente aplicando um modelo cultural largamente difundido, no qual a crença na existência dos espectros tem uma parte importante, junto com a prática da alquimia e o conhecimento da magia. Mas quando, no século XIX, Hamlet aparecia em cena (como ocorreu freqüentemente naquele século), a presença do espectro sobre o palco inquietava e as suas aparições ou vinham enfatizadas, quase as reduzindo a um efeito de maquinismo teatral, ou eram acompanhadas por elementos de humor e paródia, ou eram quase apagadas, reduzidas a uma voz que falava do nada e transformadas em projeções fantasmáticas da culpa de Hamlet. Quando Goethe, no *Fausto*, coloca em cena o diabo em pessoa e o manda acompanhar Fausto e Mefistófeles em uma viagem às fantásticas regiões do Harz, em meio a bruxas e espíritos, toda a situação tem o caráter de uma evocação poética de imagens ou de uma discussão alegórica de questões filosóficas. Quando Heine, por sua vez, viaja pelas regiões fantásticas e nesse ponto também faustianas do Harz e escreve a *Harzreise*, dando-nos a descrição humorística da aparição noturna do espectro de um amigo berlinense morto (o filósofo kantiano Saul Ascher), o seu texto tem o toque inevitável de uma invenção narrativa cômica e parodística. Quando, enfim, em 1848, Karl Marx e Friederich Engels, já nas primeiras palavras do *Manifesto*, evocam – trazendo-o da *Phantasie* dos politiqueiros europeus reacionários ou democráticos – o es-

pectro do comunismo, a imagem tem, naquele ponto, a força de uma criação eficaz e perturbadora, mas também totalmente metafórica e literária.

A presença freqüente, na literatura fantástica, de elementos de alusão literária ou mesmo de aberta paródia, e a presença, surpreendentemente comum, de elementos de humor e leve comédia são provavelmente sinais importantes. Eles nos dizem, pelo menos, que a literatura fantástica não pode ser reduzida a uma simples operação retórica e lingüística, mas trata-se – como sempre ocorre quando tratamos com elementos de ambigüidade e com o cômico – de algo que afunda suas raízes nas mais profundas camadas de significado e toca a vida dos instintos, das paixões humanas, dos sonhos, das aspirações.

É como se o processo de secularização do sentimento e dos temores religiosos, tendo liberado todo um campo da imaginação coletiva – que até aquele momento era controlado pelos modelos culturais tradicionais das crenças e das superstições da igreja – tivesse emprestado todo o seu patrimônio de temas, imagens, procedimentos e estratagemas narrativos às estratégias da linguagem e da literatura.[19] É como se o novo modo literário do fantástico tivesse se apropriado daqueles temas e procedimentos (juntando a isso os temas e procedimentos que ele próprio descobriu), não tanto para explorar a área do natural e do sobrenatural, mas principalmente para explorar novos aspectos da vida, que não haviam sido explorados diretamente porque ainda eram representados por um modelo cultural que não havia sido posto em discussão: estou pensando sobretudo na vida instintiva e erótica, que estava totalmente sob o controle da concepção dominante do amor romântico.

Arrisco aqui uma hipótese que revê todo um sistema dos modos e dos gêneros literários do século XIX, e que, para ser persuasivo, deveria, naturalmente, ser aprofundada e submetida a numerosas análises para verificação. A hipótese é que exista uma relação não casual entre a formação e a difusão da concepção do amor romântico e o nascimento de alguns dos maiores gêneros literários da primeira metade do século XIX: a narração histórica, a naturalista-regionalista e a fantástica. O amor romântico, surgido das transformações sociais e

culturais do fim do século XVIII, apresenta-se como um modelo fortemente contraditório: ele absorve todas as energias e as pulsões do *eros* em direção a um ideal projetivo e absoluto de união perfeita e eterna de dois corpos e duas almas, e elabora procedimentos líricos, sublimação e exaltação fantástica. Mas, por outro lado, encontra-se continuamente com uma realidade dura e medíocre que cada vez demonstra a tarefa totalmente inexeqüível do ideal. E, todavia, enquanto o modelo cultural continua e esbarrar na realidade social do mundo burguês moderno, ele demonstra uma extraordinária capacidade de recriar-se e recarregar-se, alimentando o imaginário e a literatura, e inovando sempre as condições, situações e momentos. Algumas épocas particulares, por meio da narração histórica, vêm investidas desse paradoxo (em conjunto com a elaboração de outros ideais, também eles revitalizados e todavia irrealizáveis, como o heroísmo, o gosto pela aventura, o contato com os outros mundos). Também dentro desses valores, estão presentes – por meio da literatura de caráter mais regionalista, particularmente do campo – alguns lugares específicos, como o mundo idílico dos vilarejos e da vida camponesa (com uma total inversão de valores no que diz respeito à tradição: se num tempo o amor era prerrogativa somente dos ambientes corteses e era vetado aos vilãos, então de súbito pode ser verdadeira e pacificamente realizado somente na sociedade simples e humilde do vilarejo e do ambiente rústico). A sublimação mais pura e perfeita do amor romântico, todavia, só pode existir na condição em que os dois corpos são totalmente transformados em duas almas e a união eterna é fixada e garantida pela morte.

Pode talvez ser suficiente, como primeira sugestão para estabelecer a relação entre a temática romântica e a fantástica, ler algum trecho de um texto exemplar da primeira metade do século XIX (exemplar não só como modelo de escritura mas também como modelo de comportamento, de literatura transportada para a vida). Aludo às cartas de Ugo Foscolo e Antonietta Fagnani Arese. Poderia citar muitos outros textos, também do mais decidido fervor literário, mas as cartas de Foscolo me parecem extraordinariamente significativas. Nelas, lêem-se, por exemplo, estes fragmentos:

> Oh! e agora sinto que te amo, que te devo amar eternamente. (...) Oh, pudesse eu tornar eterna a tua beleza e a tua juventude! (...) Existem momentos e situações em que é preciso acompanhar a própria amiga até o sepulcro. Se tu, assim enferma como estás, assim cara ao meu coração, assim necessária, Antonieta, a esse jovenzinho infeliz... se tu morresses em meus braços... qual outro refúgio me restaria que não fosse a tua sepultura? Eu uniria meu cadáver ao teu para não sobreviver em prantos, rodeado pela perfídia e pela estupidez dos homens.
> E a nós dois, minha Antonieta, restam ainda poucos anos; sentimos demais; e a alma nos devora o corpo, enquanto aos demais mortais o corpo soterra a alma. Por outro lado, tua infeliz saúde, o que a mim te torna mais cara, não te promete muitas horas felizes... e a mim as desventuras, e a cruel experiência, e a perfídia dos homens, e a melancolia que me domina todas as faculdades, me advertem de que o tempo do prazer está quase acabado para mim. Não importa: nós nos amamos, e lealmente, ardentemente, não basta? Devo eu dizer-te meu único voto?... quando os teus suspiros se transfundem na minha boca, e me sinto envolvido pelos teus braços... e as tuas lágrimas se confundem com as minhas... e... sim, eu invoco a morte! O temor de te perder me faz desejar que a vida naquele sagrado momento se apague em nós insensivelmente, e que um sepulcro nos conserve unidos para sempre...[20]

A mulher do poeta romântico, frágil e fatal, sutilizada e espiritualizada, transforma-se aqui em uma companheira de sepulcro, em um fantasma.

Se a ligação entre a temática romântica – vida profunda do *eros*, frustrações e sublimações – e a narrativa fantástica viesse estabelecida e provada, a hesitação instilada por esse tipo de conto nos leitores não seria mais tanto entre uma explicação natural e uma sobrenatural dos eventos contados, mas entre uma história superficial (que fala de acontecimentos inexplicáveis, de comunicação com o outro mundo, de aparições de espíritos etc.) e uma outra história, mais profunda e significativa, que por todo o tempo foi indiretamente contada. A presença de elementos de paródia e de discussão metanarrativa sobre os modos e sobre os códigos da narração parece uma indicação e uma sugestão da ambigüidade de toda a operação estratégica: a literatura fantástica finge contar uma história para poder contar outra.

Este é um ponto importante. A ligação entre o fantástico e o humorístico, assim como entre o fantástico e o fabuloso, está presente nesta narrativa desde o início, desde os contos de Hoffmann. O humorístico remete, em primeira instância, a elementos de jogo literário, de distanciamento paródico da narração; mas, em segunda instância, ele remete a algo de mais profundo, às operações lingüísticas do cômico, aos florescimentos do inconsciente, à vida do corpo e da materialidade.

Para compreender em toda a sua abrangência a transformação, e o verdadeiro conflito, dos modelos culturais entre os séculos XVIII e XIX, é necessário fazer referência – além das mutações sociais e antropológicas que incidiram profundamente na mentalidade e na sensibilidade coletivas – às novas explorações filosóficas, científicas e paracientíficas, à importância extraordinária que assumiram os problemas da consciência, da verdade, do duvidoso.

O fantástico operou, como todo o verdadeiro e grande modo literário, uma forte reconversão do imaginário, ensinou aos escritores caminhos novos para capturar significados e explorar experiências, forneceu novas estratégias representativas. Justamente porque se trata de um modo, e não simplesmente de um gênero literário, ele se caracteriza por um leque bastante amplo de procedimentos utilizados e por um bom número de temas tratados em outros modos e gêneros da literatura. Entre os procedimentos e os temas que o caracterizam, um deles tem seguramente uma parte importante de que ainda não falei: o ceticismo cognitivo. Falou-se muito sobre ele, e de forma muito significativa, tanto entre escritores que praticaram o gênero quanto entre os críticos; uma das formulações mais claras e sugestivas, que insiste sobre esse ponto, é a de Maupassant, que citei mais atrás.

Basta dar uma olhada em alguns textos para perceber como eles usam com freqüência o procedimento narrativo que tende a ambientar os acontecimentos em áreas geográficas um pouco marginais em relação a uma Europa mais mergulhada nos processos da modernidade e da racionalidade científica: em regiões, portanto, como a Polônia, por exemplo, ou a Espanha, ou a Itália meridional, ou os confins extremos da Escócia, onde se podem ver em confronto uma cultura

dominante e uma outra que se está retirando, uma baseada sobre o conhecimento racional e a outra sobre as crenças antigas e tradicionais, e onde as duas culturas entram em choque ou são obrigadas a conviver.

Em certos casos, o modo fantástico vai procurar as áreas de fronteira dentro de nós, na vida interior do homem, na estratificação cultural no interior do personagem, freqüentemente protagonista da experiência do duplo e da aventura cognoscitiva, quase sempre pertencente, pela formação mental ou pela profissão, à cultura dominante; os protagonistas são muitas vezes médicos ou cientistas, dotados de uma dedicação oitocentesca pela sua ciência e os seus paradigmas de juízo, os quais vêm postos em confronto com personagens de outra natureza, artistas, visionários, viajantes fantásticos, e são levados pelo contato e pela experiência perturbadora a redescobrir dentro de si, e através dos eventos vividos ou narrados, formas de conhecimento ou sensações pertencentes a modelos culturais até então abandonados.

QUINTO CAPÍTULO

Encontros do Fantástico com o Esteticismo de final do Século XIX e com o Surrealismo do Século XX

Gautier e o simbolismo parnasiano

Muitos estudiosos destacaram as diferenças que existem entre a literatura fantástica do primeiro romantismo e a da segunda metade do século XIX, quando os sistemas literários europeus foram atravessados por contínuas novidades: o simbolismo, o naturalismo, o esteticismo de fim de século. A diversidade pode ser entrevista até mesmo no breve arco da vida de apenas um artista, se formos seguir, por exemplo, a carreira de "escritor fantástico", que durou trinta e cinco anos, de Théophile Gautier. Iniciada em 1831 com "A cafeteira", um breve conto "à maneira de Hoffmann", que trazia o subtítulo de "conto fantástico", a carreira termina em 1865 com *Espírito*, que traz o subtítulo de "novela fantástica" e pertence à produção madura e extrema de um Gautier narrador, testemunhando uma longa fidelidade ao modo de escrita fantástico. À primeira fase, intimamente ligada à súbita descoberta dos contos de Hoffmann na França, pertencem alguns dos contos de Gautier de que já falamos, como "Onuphrius ou os vexames fantásticos de um admirador de Hoffmann" (1832), "A morte amorosa" (1836), "O pé da múmia" (1840). Em uma segunda fase, mais madura, de retorno mais extenso – e também mais destacado e maneirista – ao fantástico, pertencem, além de *Espíritos*, alguns belíssimos contos como "Arria Marcella", "Avatar" e "Jettatura".[1] Ítalo Calvino havia pensa-

do em incluir "Arria Marcella", que pertence ao gênero do fantástico "arqueológico", na sua refinada antologia de *Contos fantásticos do século XIX* (1983), mas preferiu a ele um outro conto dentro do mesmo gênero: "A Vênus de Ille", de Mérimée. E de Gautier havia escolhido um conto da primeira fase, "A morte amorosa", considerando-o, entre os contos fantásticos do autor, "o mais famoso e o mais perfeito (talvez perfeito demais, como acontece freqüentemente em Gautier) realizado, retocado e refinado com todas as regras".

Em "Arria Marcella", "Avatar", "Jettatura" e "O ignorado amor" há, como em "A Vênus de Ille", de Mérimée, um pouco de fantástico "arqueológico" misturado com outros tipos de fantástico: erótico, estético, decadente, que acabam por dar a cada um daqueles textos um caráter próprio e específico, no qual o fantástico perde muito da sua energia mais inquietante e se põe a serviço de outras modalidades expressivas. Ele, além disso, abandona suas plagas habituais e tende a se transferir para paisagens solares e luminosas, que tendem a substituir as contraposições evidentes entre escuridão e luz, sonho (ou pesadelo) e vigília, morte e vida, mundo subterrâneo e mundo terreno, com outras contraposições como paisagem nórdica e paisagem mediterrânea, pobreza (freqüentemente traduzida com pitoresca cor local) e suntuosidade refinada, melancolia e exaltação amorosa, paisagem terrestre e paisagem celeste, corpo e alma. "Arria Marcella" (*Arria Marcella, souvenir de Pompéi*, 1853) coloca em cena, sobre um fundo napolitano e da antiga Pompéia, o personagem de Octavien, que contemplou a estupenda marca de um corpo deixada por Arria em um fragmento de lava, depois da erupção destrutiva do Vesúvio, e conservada em uma urna do museu de Nápoles; e eis que aquela mesma Arria, estupenda e etérea, lhe aparece, com uma irresistível força de sedução, no cenário noturno de Pompéia. "Avatar" ("Avatar", 1857) conta a história de uma troca de almas, realizada por intervento do orientalista e taumatúrgico doutor Balthazar Charbonneau, cujo aspecto bizarro "lembra um personagem fugido de um conto fantástico de Hoffmann". A ele se dirige Octave de Saville, um jovem dândi parisiense afetado pela depressão e sofrendo do lânguido "mal da vida" em conseqüência de um amor não correspondido pela condessa Prascovie Labinska, que é ligada

por um fidelíssimo amor ao conde Olaf, seu marido. O doutor Charbonneau consegue transplantar a alma de Octave no corpo do conde Labinski e, por sua vez, a alma do conde Labinski no corpo de Octave. "Jettatura" (1857) é uma história napolitana de mau-olhado escrita com belíssimas cenas bastante pictóricas: o nobre francês Paul d'Aspremont encontra em Nápoles a jovem amada, a frágil inglesa Alicia Ward, mas é vítima das fofocas das pessoas, que dizem ser ele portador de mau-olhado. O acontecimento, muito romanesco e dramático, transcreve a crença popular no mau-olhado em uma série de variações folclóricas e de decorações figurativas (com grande insistência sobre as imagens da visão e os atos do olhar) e termina com um duelo entre Paul e o rival napolitano conde de Altavilla, o assassinato de Altavilla, a morte misteriosa de Alicia e o suicídio de Paul.[2] "O ignorado amor" ("O ignorado amor", 1865) é a história do amor entre um jovem parisiense, rico, refinado e poeta, de nome Malivert, e o fantasma de uma menina que fora apaixonada por ele e que vem, aos poucos, preencher-lhe a vida, levando-o a abandonar o amor mundano e frívolo por uma mulher da alta sociedade, madame d'Ymbercourt.

Mas procuremos precisar melhor a contribuição dada por Gautier à fortuna do gênero. O seu empenho de escritor fantástico foi, até os contos escritos na primeira fase, nos anos trinta e quarenta, caracterizado por um esforço de refinamento das técnicas narrativas, pelo gosto obstinado dos detalhes quase maneiristas – a "perfeição excessiva" de que falava Calvino. A isso se junta a contínua possibilidade de exceder na imitação parodística e na reverberação sutilmente humorística, e de seleção de alguns temas tidos como pessoais e elaborados de modo recorrente: os temas do desejo erótico, da dupla personalidade, da relação entre amor e morte, do vampirismo, da metamorfose.

Na sua última fase, outras características se juntam a essas. A presença das reflexões sobre a vida e a arte surge de forma mais direta e em maior número: na sua escrita se fazem mais intensos os signos de suas experiências de viajante e conhecedor de lugares e povos exóticos e distantes (a Europa eslava, os países mediterrâneos, o Oriente), de seu contato quase cotidiano, e profissional, com as ribaltas, os palcos, os

museus da Europa. Portanto, verifica-se o fortalecimento de seu imaginário figurativo, teatral, musical, e também de sua vivacidade lírica (não se pode esquecer que, em um período excepcionalmente criativo da lírica francesa, a produção poética de Gautier tem lugar eminente, ao lado dos grandiosos Hugo, Nerval e Baudelaire).

É preciso perceber também o fato de que todo um sistema literário – quando Gautier escrevia estes seus últimos contos fantásticos, e sobretudo "O ignorado amor" – havia mudado profundamente. A exploração minuciosa da realidade de lugares e pessoas, interior e exterior, realidade material e simbólica havia conhecido a essa altura os novos modelos exemplares, não só de Stendhal e Balzac, mas também, quando surgiu "O ignorado amor", de Flaubert. A transcrição excitada e obsessiva do sonho e da visão, e da viagem ao Oriente, já havia sido praticada, esplendidamente, pelo amigo Nerval. Ao lado do fantástico perturbador do sempre admirado Hoffmann, já haviam se aproximado, na experiência literária de Gautier, os estilos fortes e obscuramente macabros de Nodier e o preciosista de Mérimée, que se haviam juntado ao, vindo da Alemanha, maravilhoso fabular de Achim von Arnim (traduzido na França, com um prefácio do próprio Gautier, em 1856) e, vindo das plagas anglo-saxônicas e descoberto por Baudelaire, o fantástico obsessivo de Poe, ainda em tempo de receber alguma citação em "O ignorado amor".[3]

Hoffmann está, naturalmente, sempre presente nos últimos contos de Gautier, até mesmo com homenagens diretas e pessoais, mas a distância do tempo e das prospectivas age até esse momento como filtro deformante: hoffmannianas são algumas figurinhas cômicas e caricaturais, que têm a mecanicidade dos autômatos e a gestualidade agitada dos macacos, e reúnem em si os tratos da sensibilidade visionária, da fixação infantil ou da perversão senil, como o médico Balthazar em "Avatar" ou o *groom* Paddy em "Jettatura". Hoffmannianos são ainda muitos temas e motivos, mas quando, por exemplo, em "O ignorado amor", floresce o tema perturbador do Homem de Areia, ele aparece em uma versão refinada, romântica tardia, agregando um toque de figuratividade alegórica à descrição de Malivert adormecido em seu escritório, melancólico, sutil, decadente, entre fumaças orientais e abandonado

ao doce *farniente*.[4] As páginas se tornam mais preciosistas e, além dos motivos fantásticos e hoffmannianos, lembram o imaginário supra-real do *Fausto*, devido ao imaginário romântico. Lembram ainda Chateaubriand, Stendhal e Vigny, por causa do realismo exíguo e bizarro; pelo estilo um tanto "inglês", fazem recordar algo entre Sterne e Dickens; e, por fim, há muito "visionarismo" dantesco (diga-se de passagem, trata-se de um Dante – aquele que "ilumina" as páginas de Gautier – bastante raro, para entendedores, como aquele de certas metáforas do "Purgatório" e de certos cenários luminosos do "Paraíso").

Em relação às mais antigas experiências do gênero fantástico, os últimos contos são, do ponto de vista dos mecanismos narrativos, menos fluentes e compactos, e deixam entrever, aqui e lá, algum rebuscamento pesado, transições cansativas, travadas, embora habilmente mascaradas. É evidente o recurso ao romanesco mais vistoso e ao pitoresco marcado da crônica criminal e do final aventuroso, sobretudo no final pompeiano de "Jettatura" ou naquele de "O ignorado amor".

Certamente, para quem relembra com respeito os velhos conselhos classicistas, ou aqueles legados pelas tradições narrativas mais artesanais – que sempre sugeriram não exagerar em descrições na narração, já que elas introduzem muitos obstáculos ao andamento da máquina narrativa e ameaçam distrair o leitor ou irritá-lo – o Gautier dos contos fantásticos maduros corre o risco de parecer um narrador que pendeu sua balança e seu empenho de escrita totalmente a favor de muitas, longas e elaboradíssimas descrições. Mas é claro que estamos diante de uma escolha precisa, declarada, e de uma forma de escrita, a seu modo, experimental. Gautier escolheu contar os acontecimentos substituindo o clássico narrador-protagonista das histórias fantásticas tradicionais, que fala em primeira pessoa, por um narrador em terceira pessoa, colhido dentro de um "nós" (e se dirigindo aos leitores com um "vós/vocês") que assume "a responsabilidade de conduzir o conto, de estabelecer o cenário e dar forma às próprias reflexões ideológicas, evitando infringir as leis da objetividade".[5] Esse narrador contempla as belezas, os horrores ou as várias particularidades dos lugares, segue cada particular mu-

dança de tempo e atmosfera, descreve com olhar muito atento, recorre a metáforas ou comparações para construir um universo verbal preciso, dentro do qual se movem os seus personagens. Ele sugere correspondências e conexões entre mundo interior e mundo exterior. É um pouco como o seu Charbonneau, em "Avatar" que, quando visita os pacientes, toma aquela "posição propícia à observação que freqüentemente toma quem seja curioso mais para ver do que para ser visto". Gautier parece competir com algumas famosas descrições realistas, quase fotográficas, de narradores como Balzac e Zola; mas, na realidade, ele se empenha com fervor a "animar" as suas paisagens e as suas descrições, a infundir suas qualidades artísticas e simbólicas, a colher estruturas e correspondências, a posar ou decorar (como faz um pintor com os seus quadros ou um jornal de moda com as suas ilustrações: "Perdoai, doutor," – diz o protagonista-narrador em "Avatar" – "esta descrição típica de jornal de moda"). Ele parece nos dar uma série de imagens de coleção: o apartamento de Octave em "Avatar" esvaziado de vida, imerso na indiferença, sob o signo simbólico do sol negro e da Melancolia de Dürer; paisagens napolitanas, diurnas e noturnas, em "Arria Marcella" e "Jettatura" e, em contraste com as paisagens abertas, subitamente, interiores tenebrosos no estilo de Caravaggio; o pitoresco tétrico e arqueológico de Pompéia, "cidade múmia"; as extraordinárias visões, em "O ignorado amor", de uma Paris noturna e invernal com as luminárias a gás e, depois, de Paris debaixo de neve, semelhante a Petersburgo, e o Bois de Bologne percorrido por patinadores, carruagens, aparições espíritas, em uma cena memorável, por mobilidade de luzes e reflexos, transparências, mutações. O repertório é rico e precioso e a ele atingirá em cheio a literatura de fim de século, estetizante e simbolista, de Huysmans a Maeterlinck, de d'Annunzio e Rilke a Proust.

É esse talvez o aspecto mais surpreendente dos últimos contos fantásticos de Gautier. Pouco mencionados nos estudos críticos, raramente lembrados nas histórias da literatura, pouco traduzidos e esparsamente publicados, eles foram, todavia, imitados abertamente pelos escritores europeus do final do século XIX e início do XX, e também pelos italianos, quando estes – de Tarchetti a Boito, de Di Giacomo a

Capuana – decidiram beber na literatura fantástica. Esses contos, na verdade, tiveram um destino ininterrupto e secreto, e funcionaram como baús fechados, que foram abertos somente por alguns grandes escritores simbolistas do final do século XIX e do século XX, os quais, secretamente, passaram a chave entre si. Já mencionei Huysmans e Maeterlinck (que encontrou em "O ignorado amor" e na descrição – que podemos definir como huymansiana, assim como dannunzziana – do interior do estúdio de Guy Malivert, a imagem da "estufa quente", que servia para sugerir a atmosfera extenuada e decadente dele, e talvez dali tenha vindo o nome de sua coletânea poética de 1899: *Les serres chaudes*). E mencionei d'Annunzio, Rilke e Proust. Mas deveria juntar a eles Henry James, Mallarmé, T. S. Eliot e também Eugenio Montale. Aos conhecedores de Eliot assinalo a cena final do capítulo XII de "O ignorado amor", que descreve o retorno a Paris depois do passeio no Bois de Bologne e a impressão que Guy de Malivert tem da cidade:

> Em todo o lugar povoada por vivos que não suspeitam estarem mortos, porque falta-lhes vida interior.[6]

A importância desses contos está na transcrição de alguns grandes temas da narrativa fantástica – ou mesmo da mais ampla literatura romântica, do início do século XIX – em contextos e códigos novos, experimentais, com resultados que deram não poucas sugestões e engrandeceram a literatura de fim de século, que é a literatura que vem diversamente definida como decadente, simbolista ou moderna (e lembro também, em "O ignorado amor", o aparecimento do termo *décadence*, referindo-se a Veneza,[7] que será, não por acaso, uma das cidades-símbolo daquela literatura).

Um primeiro tipo de transformação aparece no fantástico nórdico, noturno e perturbador que sutilmente vai mudando para um fantástico mediterrâneo – ou até oriental – luminoso e sublimado. A beleza feminina é esplendor, brancura de neve, miniatura "estilonovista", delicadeza de linha cinzelada sobre um camafeu. A fronte é mármore, os olhos são pérolas, o colo é sinuoso e flexível como o de um cisne. A pele é transparente, etérea, cintilante. O pudor dá cor a tanta bran-

cura e a silhueta, o colo, os braços se tingem "das cores da neve surpreendida sobre o cume da montanha pelo primeiro beijo do sol".[8] E também a beleza masculina é feita de esplendor e luminosidade, e freqüentemente é dourada (sobretudo quando circundada por grandes riquezas). Nos lugares onde a luminosidade se concentra (como no céu de Nápoles), não vale distinção entre dia e noite, mas sim entre um dia dourado e um azul. Na luminosidade do sol aberto e, dentro das casas, na luz produzida pelas lâmpadas, lareiras, espelhos, o mundo perde seu aspecto pesado, a realidade da carne se torna leve. Socorrem as imagens poéticas e luminosas do orvalho, da neve, dos cristais, das pérolas, das plumas, das brisas leves. As visões noturnas, os pesadelos, os sonhos se dissolvem, ou se transformam em visões de transcendência. A consciência individual se desintegra, mas, ao invés de se lacerar e se refletir de modo obsessivo no próprio duplo, tende a quebrar-se em espelhos, visões, representações, movimentos de dança, a transfundir o excesso das paixões e dos desejos não apagados em uma multiplicidade de luzes e percepções. A química dos elementos que se transformam ou evaporam, a película sensível à luz, o magnetismo, a eletricidade sugerem imagens de movimento, de refração, investimento de energia, transfusão de vontades e sentimentos, animação de todas as forças materiais e espirituais. Bizarros jogos de sombra e de luz permitem o surgimento da "aparição", e quando elas se tornam presenças, então uma "verdadeira luz" se contrapõe às "trevas do sol".[9] A vida verdadeira é a eterna vida da beleza e da morte, ou ainda a vida sublimada da ascensão dantesca ao paraíso:

> Eu traçava amplos círculos com um vôo mais rápido do que a luz, através do etéreo azul do espaço, como que para ficar possuído pela imensidade; fazendo meus giros, encontrava nuvens de anjos e espíritos.[10]

A transformação toca também o grande território do *eros* e investe em cheio e profundamente na temática do amor romântico. Gautier representa, em "Avatar", com lírica exaltação, o amor perfeito e absoluto, dentro do casamento, dos condes Labinski: fusão total de duas almas e dois corpos – "similares a duas lágrimas de orvalho que, escorrendo sobre a

pétala de um lírio, se encontram e se confundem em uma única pérola",[11] protegidos contra a sedução e o ciúme por um anjo com uma espada flamejante. Em contraposição a isso, ele representa, fora do casamento, o amor-paixão de Octave, tão forte a ponto de impregnar e consumar toda a vida dele, diante do qual o doutor comenta:

> Você me mostrou (*révélé*) o amor, e saberá que nós, sonhadores, um pouco alquimistas, um pouco bruxos, um pouco filósofos, estamos sempre mais ou menos em busca do absoluto.[12]

Mas, em "Jettatura", o esvaziamento da paixão e do afeto dos dois protagonistas vem de dentro, da fixação obsessiva do amor, revelando a sua natureza vampiresca. E em "O ignorado amor" sobressai, ironicamente, nas palavras do jovem dândi Malivert, habituado aos costumes, ao *savoir faire* e aos cinismos parisienses, o fundo idealista do amor romântico:

> Ninguém nunca me inspirou a idéia de ligar-me indissoluvelmente, de unir em uma só duas existências ou fugir para paraísos celestes, cheios de frescor e luminosidade, o que, como dizem, o amor sabe fazer nascer também em uma cabana ou em um paiol.[13]

O aspecto do amor romântico sobre o qual aponta o olhar atentíssimo de Gautier é aquele, crucial, da relação entre corpo e alma (que Stendhal já havia explorado, de modo sugestivo, em *Armance*). Ele, recorrendo a alguns temas e procedimentos da tradição fantástica (a obsessão do desejo, o espelho da alma e da consciência, a duplicação da personalidade, a alucinação, o magnetismo, a metempsicose), institui um afastamento profundo entre os dois elementos, levando a relação a um estado de crise aguda. A alma enamorada e apaixonada é ligada ao corpo por fios muito lábeis e sutis, está à flor da pele, tende a fugir por uma das fissuras invisíveis de que o corpo humano está cheio. O corpo é, para o amante apaixonado e romântico, um limite e um peso, como para um faquir indiano; é, para ele – como para o cavaleiro cortês ou o amante estilonovista – uma prisão da qual é preciso fugir. Sobre a

contraposição entre corpo e alma estão construídos os sistemas semânticos profundos dos últimos contos de Gautier. Octavien, o protagonista de "Arria Macella", "queria ter subtraído o seu amor dos ambientes da vida comum e transportá-lo para as estrelas". Em "Avatar", a vida abandona o corpo de Octave (assim como abandona a sua casa e as coisas que o circundam), até que a sua alma apaixonada se hospeda em outro corpo e os experimentos do doutor, e a morte, tornam possível que uma alma observe de fora o próprio corpo. Em "Jettatura", a contraposição entre alma e corpo se complica e se combina diversamente com a contraposição entre o olho (que é também "o olho da alma" ou a luz na qual se reflete a alma) e a mão (que é, de modo fetichista, parte do corpo e, ritualmente, como demonstram as expressões "pedir a mão", "dar a mão" e os gestos conseguintes, representa a doação simbólica do corpo feminino ao homem, na ligação matrimonial). Por trás do tema fantástico do mau-olhado, floresce, portanto, um sistema profundo de significados, que produz o atroz duelo final, sobre um fundo arqueológico de morte, no qual dois corpos cegados se encontram com as mãos armadas somente de uma faca e procuram eliminar-se reciprocamente. Em "O ignorado amor", o sistema semântico das contraposições se faz mais refinado e extremo. Madame d'Ymbercourt é toda corpo (e é incapaz de apreciar a linguagem espiritual da música); "O ignorado amor" é espiritual. O escravo é corpo sem alma; o cavalo tem alma que se lhe inflama por dentro e se exalta; as estátuas de jardim, sob a neve (que, nessa história, como em "Os mortos", de Joyce, é símbolo de vida), se animam. O amor se realiza somente quando duas almas ascendem juntas ao céu. Volta a eles, finalmente, a imagem já usada – ainda que pouco crível – a propósito dos dois esposos-amantes de "Avatar":

> Pouco a pouco se tocaram, e como duas gotas de orvalho que deslizam sobre uma folha de lírio, acabaram por se confundirem em uma única pérola.[14]

O que torna possível a profunda transformação da temática fantástica inquietante e da romântica do amor-paixão é a mediação, amplamente realizada nesses contos, da beleza

artificial das artes. É graças a ela que o fantástico noturno se torna solar e o erótico vira estético, e o inexprimível se torna expresso, sob a forma do mistério sublime da poesia.

Encontra assim justificativa a freqüente reutilização de imagens literárias (de Dante, Petrarca, Goethe, Heine, Poe). As descrições do corpo feminino se tornam descrições de uma obra-prima artística, as de paisagens são uma visita aos ricos tesouros dos museus da Europa. Com uma dose muito forte de esteticismo parnasiano – e qualquer súbita antecipação de um moderno gosto *kitsch* –, personagens e paisagens se tornam nobres e sublimes, revestindo-se de extraordinária beleza. Passam diante de nossos olhos palácios e jardins desfrutados por um passeante que conhece os lugares específicos e recônditos; sobre as pegadas do viajante e descobridor de belezas, visitamos Nápoles e Florença, as ilhas do Egeu, a Atenas do Partenon.

A escrita poética, produzida não por gotas de tinta, mas por gotas de luz, torna-se automática (antecipando um motivo que será caro a Breton e aos surrealistas) e o fantasma que move a pena se transforma na representação alegórica da inspiração. Ocorre assim que uma típica imagem da literatura romântica – posta em circulação por Madame de Staël em *Corinne* e tantas vezes retomada por poetas franceses, ingleses e alemães da primeira metade do século XIX –, a da harpa eólia que envia sons misteriosos e encantados sempre que a brisa move suas cordas (e era imagem que representava a poesia como voz misteriosa da natureza e a inspiração romântica como força instintiva, intermitente, desconhecida), vem reciclada por Gautier no precioso contexto fantástico e estetizante, parnasiano, de "O ignorado amor". As primeiras aparições do fantástico se anunciam como um suspiro:

> a vibração surda de uma corda do *pianoforte*, agitada pela passagem de uma carruagem pesada (...); um suspiro flébil como um gemido de uma harpa eólica (...); gotas de chuva em uma urna de prata, das notas ao *pianoforte*.[15]

Aos poucos o noturno fantástico citadino cede à luminosidade solar e mediterrânea. A mulher fantasma se torna musa inspiradora de Malivert, a música que acompanha o seu

canto. Transforma o real em ideal, a idéia em palavra. Não é mais um fantasma perturbador. É o espírito que fala no coração do poeta.

Villiers, Maupassant e muitos outros: entre realismo e esteticismo de final de século

Também com Villiers de l'Isle-Adam estamos em pleno século XIX, em um período percorrido por grandes movimentos e experimentações literárias. Uma das suas novelas fantásticas mais notáveis, *Vera* (*Véra*), é de 1876 (uma primeira versão, toda realista e psicológica, foi impressa em 1874).[16] Estamos também aqui, como em "O ignorado amor", em um ambiente de riqueza elegante e principesca, de refinada decadência, de espaços fechados e silenciosos, de sensualidade levada ao extremo. O tema do amor romântico, dentro do matrimônio, acentua ao máximo as relações, de um lado, com a sensualidade e, de outro, inevitavelmente, com a morte. Vera morreu nos braços do marido, o conde de Athol, subitamente, no auge do amor:

> A Morte, repentina, havia golpeado como um raio. Na noite passada, a sua amada estava tão entregue à alegria mais profunda, perdida entre abraços voluptuosos, que o seu coração, despedaçado pelos prazeres, havia cedido: seus lábios estavam bruscamente banhados de uma púrpura mortal. Havia tido tempo apenas de dar ao marido um beijo de adeus, sorrindo, sem uma palavra: depois, seus longos cílios, como os véus do luto, se abaixaram sobre a bela noite de seus olhos. O dia inominável passara.[17]

O marido acompanhou o féretro da mulher na cripta da família, ficou só com ela do meio-dia ao crepúsculo, depois se foi, fechando atrás de si a fechadura e lançando dentro do túmulo a chave de prata. De volta à casa, decide dispensar todos os empregados, à exceção do velho Raymond, e se fechar em total isolamento. Aos poucos, ele, que, como a

mulher, era "dotado de sentidos maravilhosos, mas exclusivamente terrestres" – cujo discernimento de certas idéias, como a da alma, por exemplo, do Infinito, do *próprio Deus*, era velado" – consegue trazer para si a morta, fazer retomar forma, simplesmente negando, com coerência obsessiva, a morte dela:

> D'Athol vivia dividido, iluminado. Um semblante doce e pálido, entrevisto como um raio, entre um e outro piscar de olhos; um tênue acorde tocado ao *pianoforte*, tudo praticamente em um mesmo instante; um beijo que lhe fechava a boca no momento em que estava para falar, afinidades de pensamentos *femininos* que faziam ressoar nele a resposta àquilo que ele dizia, um desdobramento de si tal como se sentisse, como em uma névoa fluida, o perfume vertiginosamente doce da amada junto a si; e, de noite, entre o sono e a vigília, as palavras ouvidas baixinho: tudo o advertia. Enfim, era uma negação da Morte elevada a uma potência desconhecida.[18]

Na noite do aniversário de morte da esposa, ele prepara o quarto em torno a si: também os objetos reclamam o retorno dela, fazem dela uma presença "necessária"; ela, por sua vez, no túmulo, deve ter sentido a necessidade de vir, pois "a Morte não é uma circunstância definitiva para aqueles que têm esperança nos céus; mas a Morte, e os Céus, e a Vida, para ela, não eram o seu abraço?". As duas vontades exercem uma força convergente:

> E eis que, diante de seus olhos, feita de vontade e de lembrança, apoiando-se com os cotovelos, fluida, sobre o travesseiro de renda, segurando os pesados cabelos negros com a mão, a boca deliciosamente aberta em um sorriso que exprimia um paraíso de volúpia, com uma beleza de morte, a condessa Vera o olhava, ainda um pouco adormecida. "Roger!...", disse com uma voz distante.
> Ele se aproximou dela. Os seus lábios se uniram em uma alegria divina, esquecida, imortal!
> E perceberam, *então*, que eles eram, na realidade, *um só ser*.[19]

Também nesse conto, como em "O ignorado amor", de Gautier, reaparece, depois de tantos narradores em

primeira pessoa da literatura fantástica, o narrador externo à história, que narra em terceira pessoa, escolhe ver as coisas pelo ponto de vista do conde de Athol, ou do servo Raymond, ou ainda pelo ponto de vista próprio, mas muito atento para não se distanciar demais do seu personagem. É ele quem descreve a cena final, na qual irrompe no texto o objeto mediador e se mostra fortemente o perturbador, obrigando o leitor a reler de modo diverso toda a história:

> De repente, o conde d'Athol estremeceu, como que golpeado por uma reminiscência fatal.
> "Ah! Agora me lembro!...", disse. "Que tenho, então? Mas tu estás morta!" (...)
> O conde se levantou; acabara de perceber que estava sozinho. Seu sonho se dissolvera subitamente; ele havia dissipado o fio magnético da sua trama radiosa (...)
> "Oh!", murmurou, "então acabou! Perdida!... Sozinha! Qual é a estrada para chegar a ti? Indica-me o caminho que me pode levar a ti!..."
> De súbito, como uma resposta, um objeto brilhante cai do leito nupcial, sobre a peliça negra, com um som metálico: um raio do terrível dia terrestre o iluminou!... O marido abandonado se abaixou, agarrou o objeto, e um sorriso sublime iluminou sua face, quando o reconheceu: era a chave do túmulo.[20]

Lugnani comentou:

> Este pequeno fato não se explica a partir do momento em que a vontade do protagonista se rendeu e rendeu homenagem à morte, nem pelos momentos em que é iluminada pelo "horrível dia terrestre". Mas, precisamente, enquanto o reaparecimento daquela chave poderia ter passado quase despercebido durante o trajeto pleno de reminiscências da noite do aniversário, ele chama para si a atenção colocando-se além do sonho, além das vontades, além dos prodígios da amorosa vida terrestre: teria sido explicadíssima então, é perfeitamente inexplicável agora. E todavia nem o espírito nem os espíritos têm a ver com isso, nem o conde d'Athol é um convertido, nem Vera uma alma salva e misericordiosa. Aquela chave esconde um conto fantástico porque contrapõe ao último instante uma fácil e verossímil solução sobrenatural para a negação em bloco do sobrenatural como plano de realidade possível. Isso, que aparentemente parece óbvio, é, porém, impossível; isso que é objetivamente palpável não tem explicação.[21]

É interessante que escritores do pleno realismo, em todas as literaturas européias, tenham praticado, sob várias formas, a literatura fantástica: é o caso de Balzac e de Dickens, de James e Dostoievski, de Stevenson e Schnitzler, de Meyrink e Svevo. Dois dos casos de maior relevo são indubitavelmente aqueles de Maupassant e de James. A produção de novelas fantásticas de Maupassant forma um grande volume[22] e toca em temas como o sonho, o magnetismo, a lenda popular, a *ghost story*, a loucura (um tema, este último, que pareceu particularmente significativo para alguns críticos pela possível relação com a própria biografia do escritor). Uma verdadeira *ghost story* é aquela intitulada "Aparição" (1883). Análises muito perturbadoras dos temas da loucura são "Um louco" (1884) e "Carta de um louco" (1885). De grande efeito e extraordinária bravura de execução é "A orla" ("*Le horla*",1887), um conto estudadíssimo, que aparece em diversas antologias e que não perdeu com o tempo a sua extraordinária carga perturbadora: ele coloca em cena o encontro assustador entre o protagonista (de quem lemos o diário) e uma "presença", que gradualmente invade a sua vida e a sua casa, uma presença que parece vir do além, que ultrapassa o mundo conhecido, que tem algo de "subreal" mais do que de "sobrenatural", do "subconsciente" mais que do "sobre-humano".[23]

Sobre Henry James, um verdadeiro grande mestre da narrativa, entre outras, fantástica, não posso abrir aqui um estudo que deveria necessariamente ser muito amplo e detalhado. Alguns dos seus contos fantásticos[24] são obras-primas absolutas, como "A volta do parafuso" (1898); outros, como "Os amigos dos amigos" (1896), são explorações muito hábeis dos temores mais obscuros e dos sentimentos menos confessáveis da alma humana; em outros ainda, como "O caminho certo" (1899), o tema da *ghost story* de tradição inglesa se combina de modo muito feliz com aquele da *artist story* (história de artista). Tudo com um gosto finíssimo de evocações fugazes, ressonâncias psicológicas, presenças indiscretas.

Além disso, junto a esta breve panorâmica da literatura fantástica do final do século XIX, há um ulterior elemen-

to, que teve não pouco relevo no desenvolvimento e nas transformações da produção literária que nos interessa: a diferenciação entre literatura "alta" e literatura "de consumo", o nascimento, muito precoce, do fantástico popular, sobretudo no campo da literatura de terror e da *ghost story*. Uma tradição fortíssima na Inglaterra e nos Estados Unidos: basta abrir qualquer antologia de histórias de fantasmas para perceber quantos escritores, entre pequenos e grandes, experimentaram este gênero: de J. S. Le Fanu a Vernon Lee, de Edith Nesbit a Oliver Onions, de Edith Wharton a Walter de la Mare, de Shirley Jackson a Muriel Spark.

Limito-me aqui a relembrar dois brevíssimos textos, que escolho justamente por serem brevíssimos, quase "minitextos", com o objetivo de dar, ainda que de modo inadequado, uma exemplificação da amplitude e variedade do fenômeno. Trata-se de textos provenientes do imaginário literário anglo-saxão, particularmente rico, como disse, de fantasmas e outros horrores.

O primeiro é uma breve poesia "gótica", proveniente de uma produção bastante difundida, quase estereotipada, da segunda metade do século XIX, com um quê de afetado:

> Em um lugar desolado, purificado por um grande vento,
> na terra de ninguém, na terra das sombras,
> se encontraram face a face duas almas vagantes
> e convidaram uma à outra a parar por um momento.
>
> "E tu, quem és?", perguntou a primeira com a boca aberta,
> entre as sombras e as brumas, na luz acinzentada;
> "Procuro eu mesma saber", respondeu aquela outra,
> "Somente na noite passada a morte me veio abraçar".[25]

Estamos diante de uma típica história de fantasmas, concentrada em poucos versos, que adotam no original inglês o metro da balada popular e um estilo que tende ao poético e ao arcaico. A atmosfera é tipicamente "gótica": sobre o cenário de um lugar impreciso e remoto, no limite entre "o lado de cá" e "o lado de lá", em uma paisagem vaga e desolada, povoada de sombras e de brumas, atormentada por um vento tempestuoso, dois personagens se encontram, reduzidos somente a suas faces (que não têm tanto destaque, a não ser pela

frase *face-to-face*, que possui uma qualidade de estereótipo e de metáfora morta). Subitamente, em meio ao clima cinzento, abre-se uma mancha expressionista de estupor e medo, provocada pela abertura do buraco negro de uma boca, que remete ao buraco negro de um crânio. A surpresa final, somando tudo, é bastante previsível: as duas almas (*souls*) que passeiam por aquelas terras desoladas não são chamadas "almas" em termos metafóricos; são, literalmente, duas pessoas mortas, dois fantasmas, e têm a tarefa de gerar, não sei com quanto sucesso, terror e receio, e de provocar, enfim, um arrepio na espinha. O texto pertence evidentemente à tradição de um imaginário que utiliza o romanesco sobrenatural para criar reações imediatas de temor: uma tradição antiga e consolidada, que parte do romance gótico do século XVIII, passa por tantas outras literaturas e atinge as histórias em quadrinhos e os filmes de terror.

O outro texto é breve e, a seu modo, perfeito. É um continho fantástico publicado em 1919 pelo inglês A. I. Ireland e intitulado "Clímax para uma história de fantasmas" (*Climax for a ghost story*). Ireland, de quem sabemos muito pouco, está presente nos catálogos das bibliotecas sobretudo como autor de uma bastante apropriada *Breve história dos pesadelos* (1899). Nascido em 1871, como outros autores ingleses de histórias de fantasmas (pode-se pensar em M. R. James), era um professor, autor de obras eruditas, como, por exemplo, uma tradução do terceiro livro dos *Anais*, de Tácito, ou uma história da literatura espanhola (1911). Ele carregava consigo o fato de ser descendente de um famoso falsário do século XVIII, William Henry Ireland, que enganou não poucos críticos literários do seu tempo produzindo dois textos falsos de Shakespeare, *Vortigern and Rowena* e *Henry II*, que foram colocados em cena por Sheridan em 1796, fracassando totalmente.

Eis o texto:

> "Que estranho! [*eerie*]", disse a jovem, avançando com cuidado, "– e que porta pesada!" Tocou-a, enquanto pronunciava estas palavras, e a porta se fechou subitamente com um *click*.

> "Meu Deus!", disse o homem, "não me parece [*I don't believe*] que exista maçaneta por dentro. Oh, você nos fechou aqui dentro!"
> "Não fechei a nós dois. Somente a um de nós", disse que a moça, que, diante dos olhos dele, passou através da porta, e desapareceu.[26]

Esta brevíssima *ghost story*, contada no seu momento conclusivo e extremo, apresenta-se como um pequeno compêndio maneirista de uma tradição literária que se manteve viva por muitos anos. Existem, ainda que apenas esboçados, ou implícitos e escondidos no texto, muitos dos temas e dos procedimentos típicos do fantástico: o aceno direto e autoconsciente para o estranho, evocado com o adjetivo *eerie*, o contato repentino com o sobrenatural, o sólido cotidiano representado pela porta e pela maçaneta, o *click* que ressoa no vazio, o tema da sedução feminina como armadilha mortal, a ruptura das leis naturais com que normalmente se uniformizam os corpos humanos que não passam através das portas etc. E há, naquela aparentemente banal observação do personagem masculino, introduzida com um uso significativo da negação (*I don't believe*), também o eco da problemática que contrapõe o crer e o não crer, a crença e o ceticismo, a credulidade e o conhecimento.

Persistências no século XX. Cortázar e o surrealismo

Um estudioso especialista na literatura fantástica hispano-americana do século XX, Jaime Alazraki, escreveu, falando de Borges e Cortázar: "O fato é que nem um dos dois tem muito em comum com os escritores europeus e americanos do século XIX, os quais, entre 1820 e 1850, produziram as obras-primas do gênero".[27] E, de fato, ele propôs, em vários momentos,[28] chamar estes escritores de "neofantásticos". Efetivamente, as mudanças dentro do mundo e da cultura da modernidade – de que o fantástico romântico foi uma das primeiras expressões – foram, nesse tempo, numerosas e profundas. O modo fantástico mostrou, em todo este período,

uma extraordinária vitalidade e capacidade de inspirar formas sempre distintas de representação e de estruturas do imaginário. Ele atraiu a atenção, antes ainda que dos críticos e dos estudiosos, de alguns dos grandes escritores da modernidade do século XX: não é de se estranhar, creio eu, que na compilação de antologias de narrativa fantástica apareçam nomes como Borges, Casares e Ocampo, ou como Calvino. Todavia, experiências como aquelas das vanguardas e em particular do surrealismo, não só em literatura mas também e talvez mais na pintura e no cinema, colocaram à disposição do modo fantástico instrumentos novos de representação, linguagem e uma concepção também nova da literatura.

O próprio escritor argentino Julio Cortázar (que apresento aqui como caso exemplar, entre tantos outros que poderia escolher) estava bem consciente das diferenças literárias e culturais. Ele, que várias vezes refletiu em público sobre seu trabalho,[29] tratava isso como uma questão de preferência pessoal, mas também, sabiamente, de mudança nos paradigmas literários e culturais. Quanto aos gostos pessoais, ele declarava sentir-se empenhado não tanto a aterrorizar os seus leitores quanto a colocar em crise os seus pressupostos epistemológicos, a capturá-los dentro de uma teia de aranha (*una telaraña*) finíssima e geométrica, construída com a precisão rigorosa com que as teias de aranha são tecidas na natureza. Quanto às mudanças de paradigma literário, ele reconhecia dever muito ao surrealismo:

> O grande fantástico, o fantástico que inspirou os melhores contos, raramente é baseado na alegria, no humor, nas coisas positivas. O fantástico é negativo e se aproxima sempre do horrível, do terror. Ele nos deu o romance "gótico", com as suas correntes e os seus fantasmas etc. E nos deu também Edgar Allan Poe, quem verdadeiramente inventou o conto fantástico moderno – também ele, em cada caso, trabalhando com o terror. Nunca consegui explicar por que o fantástico é fundado sobre o lado noturno do homem e não sobre o diurno.[30]

> A nossa realidade esconde uma *segunda realidade* (uma realidade *maravilhosa*), que não é nem misteriosa nem teológica, mas, ao contrário, profundamente humana. Ela, por causa de uma longa série de equívocos, permane-

ce infelizmente escondida sob uma realidade pré-fabricada por muitos séculos de cultura, uma cultura que pode produzir muitas grandes descobertas, mas também profundas aberrações, profundas distorções.[31]

Quase todos os contos que escrevi pertencem ao gênero chamado fantástico por falta de um termo melhor e se contrapõem àquele falso realismo que consiste em crer que todas as coisas podem ser descritas e explicadas, como queria o otimismo científico e filosófico do século XVIII, ou seja, no âmbito de um mundo regido mais ou menos harmoniosamente por um sistema de leis, de princípios, de relações de causa e efeito, de psicologias definidas, de geografias bem cartografadas. No meu caso, a suspeita de que [exista] uma outra ordem mais secreta e menos comunicável, e a fecunda descoberta de Alfred Jarry,[32] para quem o verdadeiro estudo da realidade não residia nas leis mas nas exceções a elas, foram alguns dos princípios orientadores da minha pesquisa pessoal e de uma literatura à margem de qualquer realismo exageradamente ingênuo.[33]

É evidente que a exploração do fantástico por parte de Cortázar utiliza procedimentos em parte diferentes daqueles do fantástico do século XIX: pode escolher temáticas afins, mas tem objetivos, em suma, diversos. O procedimento dominante é a pesquisa do absurdo lógico, do desnudamento de relações entre diversos planos da realidade espacial e temporal que não são explicáveis com os critérios tradicionais da alternativa entre verdade e erro. Trabalham com a aproximação provocativa e perturbadora de dimensões diametralmente opostas, a natural e a sobrenatural, que são colocadas em paralelo, escandalosamente em conflito uma com a outra, mas ambas legitimadas:

As noções de tempo e de espaço, como foram concebidas pelos gregos e em seguida por todo o ocidente, são influenciadas claramente pelo vedanta indiano. Segundo um certo modo de pensar, o homem cometeu um equívoco inventando o tempo. Dentro desse ponto de vista bastaria que nós procurássemos renunciar à imortalidade, que fizéssemos um salto para fora do tempo a um nível diferente daquele sobre o qual se coloca a nossa vida cotidiana. Penso no fenômeno da morte, que para o pensamento ocidental constituiu um grande escândalo, como perceberam bem Kierkegaard e Unamumo; fenômeno que não é escandaloso no oriente, onde a morte é considerada não uma conclusão, mas uma metamorfose.[34]

Leiamos, como exemplo, um conto fantástico de Cortázar, "Cambio de luces", que pertence aos anos mais maduros da produção do escritor argentino (1977).[35] É um conto em primeira pessoa, que se desenvolve todo sobre o fio de uma linha de acontecimentos simples, cotidianos, quase previsíveis, salvo por terminar com uma surpresa final, uma repentina irrupção da experiência fantástica. Só isso o caracteriza como exemplo de narração "neofantástica", segundo a definição de Alazraki: enquanto

nos contos fantásticos do século XIX (...) o texto se desenvolve partindo do familiar e do natural em direção ao desconhecido e ao sobrenatural, como em uma viagem através de um território bastante conhecido que conduz a um destino ignorado e assustador,

os textos neofantásticos não só mantêm os dois níveis de realidade sempre sobre o mesmo plano e com a mesma carga de verossimilhança, mas em grande parte deles há "um processo gradual de apresentação do real que enfim cede diante de uma invasão de irrealidade".[36] O narrador-protagonista de "Cambio de luces", Tito Balcárcel, 35 anos, é um ator de rádio e faz o papel do vilão em comédias e rádio-novelas sentimentais que são transmitidas com grande audiência pela Rádio Belgrano. Teve uma mulher, Bruna, que o deixou, e agora vive sozinho com o seu gato, indo de vez em quando ao cinema, entediando-se. Um dia recebe uma carta em um envelope lilás de uma ouvinte, Luciana, que diz: Eu sei a verdade, o senhor é diferente dos papéis que o obrigam a fazer; só eu, Luciana, soube penetrar "o outro lado dos seus personagens e da sua voz". Ele sabe que os atores não deveriam responder às admiradoras desconhecidas, mas, uma noite, antes de ir ao cinema, responde: Estimada Luciana, as suas palavras me comoveram. Enquanto escreve para ela, ele, que admite ser um visionário ("Sempre tive o dom da visão [*siempre he sido visual*] e é fácil para mim fazer qualquer coisa"), a vê diante de si: pequena, triste, com os cabelos castanhos, com olhos claros, em

uma casa ampla e vazia, melancólica, sentada em uma poltrona de vime e, sobre o pórtico fechado, iluminado por um candelabro de vidro colorido que dá ao ambiente um ar de fotografia antiga. Luciana escreve uma segunda carta e convida Tito para um encontro em uma lanchonete. Contrariamente ao que é habitual nas rádio-novelas (nas quais acontece, previsivelmente, que "o amor antecipava o amor e o olhar o olhar"), Luciana parece bastante diferente da que foi imaginada: tem seus 30 anos, não é pequena e miúda, tem belos cabelos negros e vivos e olhos marrons nada melancólicos; ao contrário, sorridentes. Pede um uísque, ao invés do previsível chá. O encontro "às escuras" traz resultados positivos e "naturais": "Foi – diz o protagonista – como normalmente se iniciam as boas relações, nas quais ninguém tem nada para mostrar ou para esconder". Os dois se "encontram cara a cara" e se acham diferentes em relação ao que haviam pensado. Luciana confessa como o imaginara por trás da "voz" da rádio e por trás dos personagens das novelas: um homem alto e com os cabelos crespos; diferente, portanto, do verdadeiro Tito, mais baixo e com os cabelos lisos.

Os dois se apaixonam e vão viver juntos, unindo de forma feliz interesses e hábitos (o cinema, o gato, o amor). Luciana deixou para trás uma casa modesta e sem pórtico, um casamento falido, uma tia de nome Poli. A ausência de Bruna "estava ainda muito presente, um vazio no ar que Luciana começou a preencher sem perceber". Depois de algum tempo, Tito pede a Luciana para clarear os cabelos. Ela aceita sem protestar:

> Foi como se entendesse que aquela sua mudança de aspecto não tinha nada a ver com as manias de um ator, mas sim com outras, um pórtico, uma poltrona de vime.[37]

Ele, que, ao contrário de outros atores, nunca teve o hábito de escutar novamente as gravações das novelas faladas, pede ao diretor para levar para casa os discos do arquivo e, com a justificativa de querer melhorar a voz, convence Luciana a sentar na sala, com as luzes baixas, a beber o chá escutando a voz dele nas gravações, enquanto ele se coloca em um canto a olhá-la. A cena se repetiu e, no aniversário

dela, Tito compra também uma poltrona e uma mesinha de vime, mesmo que destoem do resto da mobília. Sentada na poltrona, próxima à janela, na penumbra da noite, Luciana se transforma na imagem sonhada por Tito; vendo-a assim, ele a ama sempre mais intensamente e ela responde com longos silêncios, movendo as mãos entre os cabelos dele, "como que ausente".

Ele queria dizer a ela o que busca, queria explicar-lhe os motivos e o significado da "lenta teia de aranha apaixonada" que construiu, queria interromper o vago silêncio e a quase ausência dela e o novo modo que ela tem de mirá-lo, "como que procurando alguma coisa". Não consegue encontrar nunca o momento certo. Não encontra a hora justa. A surpresa e a revelação (e o momento perturbador para nós, leitores) surgem repentinamente, nas últimas linhas do conto:

> Certa vez em que um horário trocado me levou ao centro por volta do meio-dia, eu a vi sair de um hotel, não a reconheci ao reconhecê-la, não entendi ao entender que saía de braços dados com um homem mais alto do que eu, um homem que se inclinava levemente para beijá-la em uma orelha, a roçar os seus cabelos crespos contra os cabelos castanhos de Luciana.[38]

Existem muitos elementos que caracterizam este conto e assinalam claramente a diferença em relação aos exemplos que conhecemos do fantástico do século XIX.[39] Existem acima de tudo dois aspectos que pertencem claramente à época da modernidade plena e não poderiam estar presentes em um conto do século XIX: o conto de Cortázar é claramente pós-freudiano, com uma citação direta de Freud que é relembrada juntamente com Lemos, o diretor das novelas da Rádio Belgrano, como que teorizando a identificação entre os ouvintes e os personagens fictícios da novela:

> O pequeno Mazza me levou a segunda carta de Luciana e subitamente tive o desejo de lê-la e fui um momento ao banheiro enquanto Angelita e Jorge Fuentes juravam eterno amor durante um baile no Clube da Esgrima, um daqueles ambientes que estimulava os seus freqüentadores e aumentavam a possibilidade de identificação psico-

lógica com os personagens, ao menos segundo Lemos e Freud.[40]

Freudiana é também a concepção da psique humana e também a capacidade visionária do protagonista, que não utiliza mais aparatos para-científicos como o magnetismo, a transmissão de pensamento, a transmigração dos corpos ou similares, e tampouco utiliza os mecanismos para-psicológicos ou se valem de uma linguagem como a dos sonhos.[41]

O outro aspecto que mostra o quanto esse conto de Cortázar pertence à época da plena modernidade está na presença – ao lado da invenção técnica da iluminação artificial (de onde vem o título de "Mudança de luzes" e a metáfora dos "encontros no escuro") – de instrumentos de comunicação como o rádio, o gravador, o cinema, a fotografia, com o seu aparato de termos técnicos usados literal ou metaforicamente ("encontrar cara a cara", "uma luz de fotografia antiga", "uma imagem emoldurada"). O cinema, presente no consumo cultural dos protagonistas, juntamente com as rádio-novelas e com os livros de Moravia, sugere os modos de ver e representar, e certamente muito cinematográfica é a cena final da saída de Luciana do hotel, abraçada com o *alter ego* de Tito.

Um outro elemento característico é que a irrupção do fato inexplicável ao fim do conto surge aparentemente sem preparação, sem nenhuma hesitação atribuída explicitamente ao protagonista-narrador e declarada no texto, com uma abertura para o absurdo que é tanto mais violenta quanto mais é concentrada no último episódio. O jogo, deste ponto de vista, é ainda mais sutil. O leitor, até aquele momento, foi preparado para uma lenta transformação (uma "mudança de luzes") em Luciana, por meio de uma sábia série de intervenções por parte de Tito, todas naturais e explicáveis, sobre o corpo e também sobre a psique dela (de alegre a melancólica, de comunicativa a silenciosa, de personagem que toma as iniciativas, escreve cartas, com vida, a personagem que sofre e aceita tudo passivamente); por isso é que fica ainda mais chocado diante da transformação final entrevista por ele, que resulta inaceitável, logicamente absurda, e leva a uma suspensão estática, a uma releitura, a uma busca por explicações alternativas

(uma alucinação, uma mudança de pessoa?), a uma difícil aceitação do inexplicável.[42]

Alguns dos temas do conto são familiares aos conhecedores da literatura fantástica, a começar pelo tema central do duplo. Todavia, eles vêm inseridos em uma rede de conotações e oposições semânticas que pertencem às problemáticas epistemológicas da plena modernidade: é o que se percebe, por exemplo, nas contraposições entre voz sem corpo e corpo sem imediata existência física (imagem, fotografia, máscara), ou entre comunicação imediata, relativa à oralidade, e comunicação mediata, relativa à escrita – e portanto à literatura, à ficção, às palavras e às estruturas retóricas – ou ainda a contraposição entre oralidade como presença e a escrita como a ausência, a qual resulta estreitamente ligada à temática, largamente desenvolvida no conto, da própria ausência e do vazio deixados por Bruna, da distância, da carência, da imperfeição de tantas coisas na nossa vida.

Tabucchi e a experiência pós-moderna

Entre as tantas revisitações feitas pela literatura pós-moderna dos modos e dos gêneros literários (ou artísticos ou cinematográficos) do passado, desde aqueles clássicos e medievais até os mais modernos, não podia faltar o fantástico. Mais do que isso, pode-se dizer que ele teve um lugar privilegiado em várias escritas caracterizadas pela recuperação irônica ou nostálgica das modalidades literárias de mais forte atração. Retornando sob a forma de revisitação e reevocação consciente, o fantástico pode retornar também a modalidades mais próximas daquelas dos primeiros contos românticos, deixando de lado o inevitável enfraquecimento e a atenuação de certos efeitos, devido à intervenção distanciante (em duas diferentes direções) da nostalgia e da ironia.

Também neste caso, trarei como exemplo um só conto, escolhido como campeão de toda uma época: "As tardes de sábado", de Antonio Tabucchi.[43] O conto traz, como protagonista-narrador, um menino de doze anos, que tem um

contato indireto com o sobrenatural; porém, ele não nos descreve isso nunca, nem nos define nada explicitamente. Trata-se da visita do fantasma do pai morto há pouco tempo, o qual retorna todo sábado à tarde, na hora mais quente de um verão quentíssimo, diante do portão de casa da família. Ele se faz ver pela filha menor e talvez em um momento também pela mulher. O protagonista-narrador não o vê nunca, mas "sente" a presença dele de modo talvez mais intenso ainda do que se o visse.

O conto é cheio de dados da realidade, com uma minúcia impressionista que nos reporta à grande tradição do século XIX: aquela das lembranças de infância, da escrita de diários autobiográficos, da memória proustiana. A alusão a textos literários e cinematográficos é menos explícita do que em outros textos de Tabucchi (o qual não deixou, em um outro conto fantástico, "Os trens que vão a Madras",[44] de introduzir um personagem que, como em Chamisso e Hoffmann, se chama Peter Schlemihl). Trata-se, antes de tudo, de elegantes e refinadas homenagens a textos adorados: além de Proust, naturalmente, também faz referências ao Henry James de "A volta do parafuso" e ao Cocteau dos "Rapazes terríveis", talvez presente também através da versão cinematográfica de Jean-Pierre Melville. De "A volta do parafuso" e de outras histórias jamesianas ele tomou a particular técnica de representar o sobrenatural e os "estranhos encontros" com os fantasmas sob forma de "segunda exibição", mediada possivelmente por um personagem dotado de particular sensibilidade. Não foi tomada, ao contrário, a atmosfera "gótica"; em vez disso, a ambientação é insistentemente doméstica, feita de personagens bizarros e confusos como a tia Yvonne ou o jardineiro Tommaso, o seu gato Belafonte, ou ainda a irmãzinha Maddalena, a quem todos chamam de Nena.

É ela quem conta à sua mãe, com a ingenuidade da infância, o fato sobrenatural, insuportável e indizível: a aparição do pai, que parece vir regularmente todo sábado à tarde para as duas. No texto, a palavra "papai" não é nunca pronunciada; a história confidenciada pela menina à mãe é ouvida, sem que os outros o saibam, pelo pequeno narrador; isso se fixou em sua mente com tal intensidade que se tornou a primeira frase do texto e é repetida uma segunda vez:

> Ele estava na bicicleta, disse Nena, tinha na cabeça um lenço amarrado, eu o vi bem, também ele me viu, queria alguma coisa aqui de casa, eu entendi, mas passou como se não pudesse parar, precisamente às duas horas.[45]

O sistema dos objetos mediadores é simples e muito mais evasivo do que aqueles a que estamos acostumados. O "alguma coisa de casa" que o fantasma quer é um chapéu, para proteger-se do sol e poder tirar seu lenço amarrado na cabeça. Ele o pede duas vezes à pequena Nena, que na primeira vez corre para contar à mãe, e na segunda corre para dizer ao irmão; mas ele finge dormir para não ouvir diretamente essa história tão inaceitável. No terceiro sábado, Nena é enviada pela mãe, às duas em ponto, ao portão, com um chapéu de homem que o narrador conhece bem e um bilhete com alguma coisa escrita; mas volta sem que o encontro tenha acontecido. No quarto sábado, a mãe se veste conforme a fotografia da viagem de núpcias a Veneza que está sobre a cômoda, e vai acompanhada por Nena, com o chapéu na mão. O pequeno narrador finge dormir, mas segue toda a cena através da cortina. Passado um tempo, a mãe e Nena voltam sem o chapéu: o objeto mediador fez o percurso inverso, vale como testemunha no texto não tanto pela sua inexplicável presença, mas, ao contrário, pela sua inexplicável ausência.

A verdadeira grande ausência, o vazio provocado pela morte do pai (que não é nunca declarada explicitamente no texto, pois é substituída por termos mais brandos, como "a desgraça", "aquilo que acontecera", ou por longos silêncios, ou ainda por crises de choro), é preenchida por alguns fragmentos de memória, por imagens que invadem a mente de um menino evidentemente munido de uma forte capacidade de imaginar, por reações físicas que freqüentemente têm a característica do pânico, que vão da reação nervosa ao estado de choque. É aqui que surge um outro objeto mediador, por sua vez inexplicável, vagamente proustiano (ainda que o fenômeno não seja tanto aquele de um fato presente que reevoca subitamente um passado, mas talvez de um passado, rememorado, que deixa um sinal de si, um sinal definido como "estranho"): uma sensação gustativa e olfativa, que de repente invade o presente. É o sabor de um sorvete de mirtilo.

Na primeira vez, ele aparece como pura reevocação da memória, sem nenhum estímulo de elementos concretos do presente (isso poderia também estar ligado a uma fotografia, que, porém, não está explicitamente mencionada):

> A lembrança que mais me fazia chorar era uma imagem: eu e papai em cima de uma bicicleta de dois lugares, ele na frente e eu atrás. Mamãe e Nena, em cima de outra, nos seguiam gritando: "Nos esperem". No fundo havia um pinheiral escuro do *Forte dei Marmi* e diante de nós o azul do mar. Papai tinha os calções brancos e quem chegasse antes ao balneário Balena comeria primeiro o sorvete de mirtilo. Eu não conseguia conter os soluços e tapava a boca com as mãos para não ser ouvido por mamãe, a minha voz reprimida era um grunhido abafado que se assemelhava ao rosnado de Belafonte quando se recusava a ser arrastado pela coleira; e a saliva, misturada com as lágrimas, me ensopava o lenço que eu enfiava desesperadamente na boca, e então eu mordia as minhas mãos, mas, pouco a pouco, com pequenas mordidas, que estranho, àquela altura tudo se confundia e eu sentia sobre o palato, agudo, muito nítido, com um perfume inconfundível, o sabor do sorvete de mirtilo.[46]

Na segunda vez, ele tem um valor evocativo ainda mais inexplicável e decisivamente perturbador:

> Que estranho, era a mamãe daquela fotografia do cômodo, em que ela estava abraçada com papai, na frente da basílica de San Marco. Abaixo se via escrito *Veneza, 14 de abril de 1942*. Tinha o mesmo vestido branco com grandes bolinhas pretas, os sapatos com um engraçado cadarço amarrado nos tornozelos e um pequeno véu branco que lhe cobria o olhar. Sobre o manto do casaco havia uma camélia azul de seda e junto ao braço levava uma pequena bolsa de crocodilo. Em uma mão, com delicadeza, como se carregasse um objeto precioso, segurava um chapéu de homem que eu reconheci. Caminhou com leveza até a entrada do caminho, entre as copas dos limoeiros, com um jeito gracioso de andar que eu nunca havia visto nela. A olhá-la assim por trás parecia muito mais jovem. (...)
> Aquilo me pareceu um tempo interminável, mas quanto falta, pensava, mas por que não volta; e naquele momento mamãe surgiu na esquina, vinha na frente com a cabeça erguida, olhava fixo diante de si com aquele olhar distraído e longínquo que a fazia parecer com tia Yvonne, e nos lábios se desenhava um sorriso. Havia colocado a pequena bolsa a tiracolo, o que lhe dava um ar ainda mais juvenil. A um certo ponto, parou, abriu a bolsa, tirou uma caixinha redonda de pó-de-arroz com o espelhinho dentro da tampa, destravou o gancho e a caixinha se abriu sozinha. Pegou o pincel, esfregou-o sobre o pó-de-arroz, e olhando-se no pequeno espelho passou o pó levemente sobre as bochechas. Então eu senti um enorme desejo de chamá-la, de dizer-lhe "estou aqui, mamãe", mas não consegui pronunciar uma palavra. Sentia apenas um sabor muito forte de mirtilo que me enchia a boca, as narinas, que invadia o quarto, o ar, o mundo em volta de mim.[47]

Fim

NOTAS

INTRODUÇÃO

[1] Todorov, T. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970; em italiano, temos *La letteratura fantástica*, Milano, Garzanti, 1977. O autor usará como referência a 4ª. edição (em português, *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castelo. São Paulo: Perspectiva, 2003. [Debates] – Nota do Tradutor – N.T.).

[2] Existiram, naturalmente, vários estudos e livros sobre o fantástico anteriores a Todorov, desde os mais acadêmicos e eruditos (Joseph Retinger, P.-G. Castex, M. Schneider, L. Vax), passando pelos de reflexão filosófica ou artística (M. Milner, M. Brion, R. Caillois, F. Hellens, J. Pierrot), indo até aqueles já atentos à problemática dos modos e dos gêneros literários (J.-P. Sartre, P. Penzoldt, S. S. Prawer, W. Ostrowski), e chegando ainda às próprias intuições iluminadoras de Freud; mas não há dúvida de que o livro de Todorov, saído em um momento de forte renovação dos estudos literários, tenha sido recebido como "pioneiro": primeiro exame sistemático e original de uma modalidade literária até então pouco estudada, ou relegada a segundo plano, como a literatura de gêneros ou de consumo.

[3] J. Enck, *John Barth, an Interview*, in "Wisconsin Studies in Literature", VI Winter-Spring 1965, p. 8.

[4] J. R. R. Tolkien, *On Fairy-Stories*, in *The Tolkien Reader*, New York, Ballantine, 1966, p. 54-55.

[5] Confronte-se, por exemplo, o texto original em inglês com traduções para o alemão do capítulo sobre Schlegel da *History of modern criticism*. II: *The romantic age*, de René Wellek (New Haven, Yale University Press, 1955, p. 46): "Genius embraces the whole inner man, all his powers: not only his fancy [*Einbildungskraft*] and understanding [*Verstand*], but also his imagination [*Fantasie*] and reason [*Vernuft*]", com a tradução italiana, organizada por A. Lombardo, *Storia della critica moderna*. II: *L'età romantica* (Bologna, Il Mulino, 1961, p. 53-54), que corretamente inverte os termos: "O gênio abraça todo o homem interior, todas as

suas faculdades: não apenas a sua imaginação [*Einbildungskraft*] e o seu intelecto [*Verstand*] mas também a sua fantasia [*Fantasie*] e razão [*Vernunft*]". Sobre a questão, cf. G. N. Giordano Orsini, *Fantasia e Immaginazione nella terminologia estetica* europea, in "Lingua Nostra", V (janeiro de 1943), p. 12-13. E ainda: R. Jemlich, *Phantastik-Science Fiction-Utopie. Begriffsgeschichte und Begriffsabgrenzung*, in C. Thomsen e J. M. Fischer (org.), *Phantastik und Unschlüssigkeit. Zum strukturellen Kriterium eines Genres. Untersuchungen an Texten von H. H. Ewers und G. Meyrink*, Meitingen, Wimmer, 1987, p. 36-40; A. Scarsella, *Dallo "Spiritus phantasticus" alla "poesia fantastica"*, in M. Farneti (org.), *Geografia, storia e poetica del fantastico*, Firenze, Olschki, 1985, p. 83-112.

[6] Percebendo que no tempo de Shakespeare o termo *fancy* era usado para indicar a atividade psicológica ou as inclinações estéticas da mente humana, pode-se traduzir: "A imaginação [do apaixonado] é plena de figuras ou formas que fazem com que ela própria resulte fortemente imaginosa". Basta conferir *Hamlet*: "Pobre Yorick. Eu o conheci, Horácio, um homem cheio de imaginação, de excelente fantasia [*fancy*]. Me carregou nas costas milhares de vezes, que desgosto para a minha imaginação [*in my imagination*]".

PRIMEIRO CAPÍTULO

[1] E. T. A. Hoffmann. *Der Sandmann*, in *Sämtliche* Werke. III: *Nachtstücke. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla. Werke 1816-1820*, organizado por H. Steinecke e G. Allroggen, Frankfurt, Deutscher Klassiker Verlag, 1985, p. 11-49; há também a edição crítica de U. Hohoff, *E. T. A. Hoffmann. Der Sandmann. Textkritik, Edition, Kommentar*, Berlin-New York, De Gruyter, 1988. A tradução italiana é de A. Spaini: *L'Orco* Insabbia, in *Racconti e* romanzi, organizado por C. Pinelli. Torino, Einaudi, 1969, p. 653-684 (em português, "O homem de areia" pode ser encontrado em uma coletânea de contos fantásticos organizada por Ítalo Calvino, *Contos fantásticos do século XIX*: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. A tradução do conto de Hoffmann é de Luiz A. de Araújo – N.T.)

[2] S. Freud. *Das Unheimliche*, in *Gesammelte Werke*, Frankfurt, Fischer, vol. XII, 1947, p. 229-268 (em português, a editora Imago publicou as *Obras Completas*, em 24 volumes, onde se encontra o texto de Freud, traduzido como "O estranho". Sigmund Freud. *Obras psicológicas completas*. Edição standard brasileira. Comentário e notas de James Strachey e Alan Tyson; traduzido do alemão e do inglês sob a direção de Jayme Salomão. Tradução de Eudoro Augusto Macieira de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1996 – N.T.)

[3] A tradução do adjetivo *unheimliche* como "estranho" ou, como outros propuseram, "inquietante", "perturbador", "lúgubre", "sinistro", "macabro", não consegue apreender todas as conotações que o termo tem em alemão (a escolha, aqui, a favor de "estranho" se deve à tradução mais corrente para o português, cf. texto traduzido pela editora Imago – N.T.). O mesmo problema se apresenta em outras línguas: em francês, traduz-se como *inquétant*, *sinistre*, e em inglês, a tradução usual *uncanny* tem uma força de sugestão que (maior do que em outros termos como *weird*, *ghastly*, *dismal*) remete, porém, a todo um outro campo semântico (sendo adjetivo, a sua raiz é precedida pelo prefixo negativo e antitético, ligado ao verbo Middle English *kennen*: fazer conhecer, conhecer, de onde deriva o termo *kennings*: perífrase poética, metáfora, e também as formas verbais de *can*: poder). O adjetivo alemão *unheimlich* não é, na língua hodierna, exatamente a antítese de *heimlich*, que normalmente significa "secreto", "recôndito", "furtivo", mas sim de *heimisch*, que significa "pátrio", "do mesmo país", "habitual", "doméstico"; na língua mais antiga, todavia, também *heimlich* significava "pertencente à casa", "familiar", "doméstico", "confiável", "íntimo". Por trás de ambos os adjetivos, há, como explica muito bem Freud, o substantivo *Das Heim*: "casa", "estadia", "família", e a ligação entre os significados é evidente: *unheimlich*, disse Freud, remete "à esfera do assustador, daquilo que gera angústia e terror (...) e é óbvio deduzir que se algo suscita terror é justamente porque não é notório e familiar". Por outro lado, ele faz notar que no termo existe uma forte ambivalência e também uma certa vagueza, assim como uma notável ambivalência existe no termo *heimlich*, que parece, de fato, ter duas áreas de significado, duas "esferas de representação" principais (uma mais arcaica, outra mais moderna) "que, sem serem antitéticas, são todavia muito estranhas uma à outra: a esfera da familiaridade, da comodidade e a do 'esconder', do manter fechado". No uso corrente, *unheimlich* é o contrário do primeiro significado. Porém, basta consultar o vocabulário histórico da língua alemã de Grimm para descobrir que as ambigüidades de significado também de *heimlich* são amplas e existem ligações profundas entre as duas áreas de significado (que pode indicar "o lugar livre das influências de fantasmas", mas também "escondido", "perigoso", "fechado para a consciência", "inconsciente", e assim por

diante). *Heimlich* pode, portanto, ter o mesmo significado de *unheimlich*, como acontece com outras palavras indo-européias que ambiguamente remetem a significados ou funções contrapostas: pode-se pensar, por exemplo, em "hóspede", que possui alguma afinidade semântica com *heimlich*.

[4] E. Jentsch. *Zur Psychologie des Unheimlichen*, in "Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift", VIII (1906). n. 22, p. 195-198, e n. 23, p. 203-205.

[5] Jentsch, *Sulla psicologia*. op. cit., p. 404.

[6] Freud, na tradução italiana, *Il perturbante*, in *Opere*, vol. IX, organizadas por S. Daniele e C. Musatti, Torino, Boringhieri, 1997, p. 89-91.

[7] Jentsch, *Sulla psicologia*. cit., p. 406-407.

[8] Freud, *Il perturbante*. p. 91-92.

[9] Ibid., p. 93-94, nota 1.

[10] Hoffmann, *Der Sandmann*, op. cit., p. 26.

[11] Entre os livros inteiramente dedicados ao conto, recordo L. Wawrzyn, *Der Automaten-Mensch: E. T. A. Hoffmann Erzählung von Sandmann*, Berlin, Wagenback, 1977; U. Orlowski, *Literarische Subversion bei E. T. A. Hoffmanns Novellen von "Sandmann"*, Heidelberg, Winter, 1988. A edição crítica citada de Hohoff contém um amplo comentário e uma discussão das principais interpretações. Pode-se ver também o amplo e analítico estudo de B. Jauen, *Spuk und Wahnsinn. Zur Genese und Charakteristik phantastischer Literatur in der Romantik, aufgezeichnet an den "Nachtstücken" von E. T. A. Hoffmann*, Frankfurt, Lang, 1986.

[12] O primeiro a elaborá-la foi R. Belgardt, *Der Künstler und die Puppe. Zur Interpretation von Hoffmanns "Der Sandmann"*, in "The German Quarterly", XLII (1969), p. 686-700; por essa trilha caminharam muitos outros críticos.

[13] J. M. Ellis, *Clara, Nathanael and the Narrator: Interpreting Hoffmann's "Der Sandmann"*, in "The German Quarterly", LIV (1981), p. 1-16 (a citação está na página 14).

[14] Hoffmann, *L'Orco Insabbia*, op. cit., p. 675.

[15] S. S. Prawer, *Hoffmann's Uncanny Guest: a reading of "Der Sandmann"*, in "German Life and Letters", XVIII (1965), p. 297-308 (a citação está na página 302).

[16] Ibid., p. 304.

[17] O longo artigo de Giampaolo Sasso, "Hoffmann e o seu duplo", in *Nuova Corrente*, XLII, 116 (1995), p. 223-282, concentra toda a análise no procedimento do duplo. Trata-se de uma interpretação psicanalítica que aponta, dissecando o texto, para a psique de Hoffmann, e, embora privilegiando os problemas da relação edipiana e a identificação Clara/mãe de Natanael (e de Hoffmann), estranhamente ignora um passo importante de Freud a esse respeito que se lê em *Der Mann Moses und die monoteistische Religion*, in *Gesamelt Werke*, op. cit., vol. XVI, 1950, p. 234 (em português de Portugal, há a tradução *Moisés e a Religião Monoteísta*, da Editora Guimarães, cuja 1ª. edição é de 1990 – N.T.)

[18] Por exemplo: Hans-Thies Lehmann, *Exkurs über E. T. A. Hoffmanns "Sandmann". Eine text-theorestische Lektüre*, in G. Dischner e R. Faber (org.), *Romantische Utopie – Utopische Romantik*, Hildesheim, Gerstenberg, 1979, p. 313-334.

[19] S. Brantley, *A Thermographic Reading of E. T. A. Hoffmann's "Der Sandmann"*, in "The German Quarterly", LV (1982), p. 324-375.

[20] O próprio Derrida, e um dos seus principais seguidores americanos, Samuel Weber, se debruçaram sobre o conto de Hoffmann; cf. J. Derrida, *La double séance*, in *La dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p. 300-301 e S. Weber, *The Sideshow, or: Remarks on an Uncanny Moment*, in "Modern Language Notes", 88 (1973), p. 1102-1133.

[21] N. Hertz, *Freud and the Sandmann*, in J. V. Harari (org.), *Textual Strategies. Perspectives en Post-Structuralist Criticism*, Ithaca, Cornell University Press, 1979, p. 296-321.

[22] Hoffmann, *L'Orco Insabbia*, op. cit., p. 665.

[23] S. Kofman, *Quatre romans analytiques*, Paris, Galilée, 1974; citado da tradução inglesa *Freud and Fiction*, Cambridge, Polity Press, 1991.

[24] Kofman, *Freud and Fiction*, op. cit., p. 133-134.

[25] E. T. A. Hoffmann, *Die Abentuer der Sylvesternacht*, in *Sämtliche Werke*, org. por C. G. von Maassen. I: *Fantasiestücke in Callots Manier*, München-Leipzig, 1908, p. 339-375; tradução para o português: "As aventuras da noite de São Silvestre"

[26] E. T. A. Hoffmann, *Das öde Haus*, in *Sämtliche Werke*. III: Nachtstücke, cit., p. 163-198 (tradução em português: "A casa deserta" – N.T.)

[27] T. Gautier, *La morte amoureuse*, in *Récits fantastiques*, oraganizado por M. Eigeldinger, Paris, Flammarion, 1981 (tradução em português: "A morte amorosa", no livro *O clube dos haxixins*,

com introdução e tradução de José Thomaz Brum. Porto Alegre: L&PM, 1987 – N.T.)

[28] Ibid., p. 130.

[29] Ibid., p. 117.

[30] Ibid, p. 127-128.

[31] T. Gautier, *Le pied de la momie*, in *Récits Fantastiques*, p. 179-193 (tradução em português: "O pé da múmia", op. cit – N.T.)

[32] Podem-se notar, a propósito, as observações de Jean Bellemin-Noël: *Notes sur le fantastique (Textes de Théophile Gautier)*, in "Littérature", de 8 de dezembro de 1972, p. 3-23. Trata-se de uma aplicação das análises feitas pela escola freudiana a um texto que, embora contenha a transcrição de um sonho, é todavia sempre a transcrição de um sonho literário.

[33] Um mecanismo muito similar àquele do pé da múmia é utilizado em um conto fantástico do tresloucado escritor Igino Ugo Tarchetti (que certamente possui traços inspirados pelo texto de Gautier): *Un osso di morto* (1869), in *Tutte le opere*, organizado por E. Ghidetti, Bologna, Capelli, 1967, p. 65-72. Também no conto de Tarchetti estão presentes elementos de humor.

[34] P. Mérimée, *Lokis*, in *Romans et nouvelles*, organizado por H. Martineau, Paris, Gallimard, 1951, p. 746-786.

[35] Mérimée, *La Vénus d'Ille*, in *Romans et nouvelles*, p. 409-436.

[36] O tema da estátua viva tem uma história bastante longa; cf. K. Gross, *The Dream of the Moving Statue*, Ithaca, Cornell University Press, 1992. A novela de Mérimée reelabora uma lenda popular, aquela da Vênus e do anel, muito difundida na era medieval, sobre a qual falam P. F. Baum, *The Young Man Betrothed to a Statue*, in "PMLA", XXXIV (1919), p. 523-579 e também T. Ziolkowski, *Disenchanted Images. A Literary Iconology*, Princeton, Princeton University Press, 1977, cap. II, "Images as Theme: Venus and the Ring", p. 18-77. Sobre a novela de Mérimée, recordo aqui somente O. Avni, *Et la chose fut: la Vénus d'Ille de Merimée*, in "Poétique", XII (1981), p. 156-170; L. M. Porter, *The Subversion of the Narrator in Mérimée's "La Vénus d'Ille"*, in "Nineteenth-Century French Studies", X (1982), p. 268-277; Lugnani, *Verità e disordine*, op. cit. p. 270-287; M. Serres, *Un dieu du Stade: Monsieur Alphonse*, in B. Czelles e R. Girard (orgs.), *Alphonse Juilland: d'une passion à l'autre*, Saratoga, Anma Libri, 1987, p. 7-31; Z. Szabo, *Aspects de la connaissance dans le récit fantastique: "La Vénus d'Ille" de Mérimée*, in G. Ghandes (org.), *Le merveilleux et la magie dans la littérature*, Amsterdam, Rodopi, 1992, p. 207-225.

[37] Em italiano, *venerdì*, ou seja, o dia de Vênus. (N.T.)

[38] Este motivo reaparecerá, de forma diversa, em uma novela fantástica de Arrigo Boito, uma das melhores novelas fantásticas saídas da tradição italiana: *Il pugno chiuso* (A. Boito, *Il pugno chiuso*, com uma nota de R. Ceserani, Palermo, Sellerio, 1981). Neste caso, o punho que se fecha de modo irremediável e extraordinário é o do hebreu polonês Levy e o objeto mediador é representado não por um anel, mas por um florim de ouro (a "moeda do diabo").

[39] Gross, *The Dream of the Moving Statue*, op. cit., p. 117.

[40] *Tales of Grotesque and Arabesque* era o título de uma das suas coletâneas; *Histoires extraordinaires* e *Histoires grotesques et burlesques* foi o título que Baudelaire deu, em sua tradução; *Storie incredibile, Racconti del mistero, del raziocinio, dell'incubo, del terrore, dell'impossibile, Racconti fantastici* e *grotteschi* foram definidos na tradução italiana.

[41] E. A. Poe, *Berenice*, in *Complete Tales and Poems*, New York, Vintage Books, 1975, p. 642-648 (em português, temos *Ficção completa, poesias & ensaios*, organizados, traduzidos e anotados por Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997 – N.T.). Observações bastante agudas sobre *Berenice* se encontram em L. Lugnani, *Verità e disordine*, in Ceserani et al., *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983. p. 181-199.

[42] Ibid., p. 43-44.

[43] Ibid., p. 47.

[44] Ibid., p. 48.

[45] Cf. M. Bonaparte, *Edgar Poe, sa vie et son oeuvre*, Paris, 1933. Lembro ainda algumas intervenções críticas recentes: J. Dayan, *The Identity of Berenice, Poe's Idol of the Mind*, in "Studies in Romanticism", XXIII (1984), p. 491-513; J. Zanger, *Poe's Berenice: Philosophical Fantasy and Its Pitfalls*, in R. A. Collins, H. D. Pearce and R. S. Rabin (orgs.), *The Scope of the Fantastic: Theory, Technique, Major Authors*, Westport, Greenwood, 1985, p. 135-142; H. Justin, *La femme aux yeux vides: Poe relit les Romantiques*, in C. La Cassagnère (org.), *Visages de l'angoisse*, Clermont-Ferrand, Pub. de la Faculté des Lettres de Clermont, 1989, p. 287-301; L. Weissberg, *In Search of Truth and Beauty: Allegory in "Berenice" and "The Domain of Arnheim"*, in B. F. Fischer (org.), *Poe and His Times: The Artist and His Milieu*, Baltimore, E. A. Poe Society,

1990, p. 66-75. Sobre o motivo dos dentes, que aparece também nas cartas de Kafka a Felice Bauer, há o interessante ensaio de T. Ziolkowski, *The Telltale Teeth: Psychodontia to Sociodontia*, in "PMLA", XCI (1976), p. 9-22.

[46] Lugnani, *Verità e disordine*, op. cit., p. 181-199.

[47] Ibid., p. 183 e 197-198.

[48] Poe, *The Oval Portrait*, in *Complete Tales*, op. cit., p. 290-292.

[49] O tema reaparece, intercalado a outros, em um conto bastante complexo e interessante de Camillo Boito: *Un corpo* (1870), in *Senso, Storielle vane*, organizado por R. Bertazzoli, Milano, Garzanti, 1990, p. 3-39; cf. ainda E. Scarano, *L'anatomia del corpo in uma storiella vana di Camillo Boito*, in "Linguistica e letteratura", VI (1981), n. 1, p. 37-85. O tema do "quadro vivo", em combinação com o do "sonho", aparece também em uma novela, entre as não muito aparentadas do fantásticos, de Luigi Pirandello, *Effetti di um sogno interrotto* (1936), in *Novelle per um anno*, organizado por M. Costanzo, prefácio de G. Macchia, Milano, Mondadori, vol. III, t. I, 1990, p. 683-688. Mas as reelaborações em todas as literaturas mundiais foram numerosíssimas. Veja-se o capítulo "Image as Motif: The Haunted Portrait", in Ziolkowski, *Disenchanted Images*, op. cit., p. 78-148.

SEGUNDO CAPÍTULO

[1] Todorov havia lido a definição de Solov'ëv, que vem do prefácio de Aleksej Tolstoj, *O vampiro*, em um ensaio do formalista russo Boris Tomasevskij recolhido por ele na antologia *Théorie de la littérature*: textes des Formalistes russes, organizado por Todorov, Paris, Seuil, 1965 (há, em português, a tradução da obra em dois volumes, da Edições 70, de Portugal: *Teoria da Literatura*: textos de formalistas russos – N.T.). Podemos até presumir que, deste ensaio de Tomasvevskij, tenha advindo a idéia de Todorov de ocupar-se com os estudos do fantástico.

[2] M. R. James, *Introduction*, in V. H. Collins (org.), *Ghosts and Marvels: A Selection of Uncanny Tales*, London, Oxford University Press, 1924, p. VI-VII.

[3] P.-G. Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1951, p. 8.

[4] R. Caillois, *Au coeur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965.

[5] R. Caillois, *Fantastique*, in C. Grégory (org.), *Encyclopaedia Universalis*, E. U. Paris, France, VI, 1980, *ad vocem*.

[6] L. Vax, *La séduction de l'étrange*, Paris, PUF, 1965, p. 88.

[7] G. Deschamps, *La littérature fantastique et terrible*, in "Je sais tout", sept. 1905, p. 151-160; J. H. Retinger, *Le conte fantastique dans le romantisme français*, Paris, Grasset, 1908.

[8] H. Matthey, *Essay sur le merveilleux dans la littérature française depuis 1800: contributions à l'étude des genres*, Lausanne, Payot, 1915. Eis a sua definição: "Chamaremos maravilhosos, fantásticos e sobrenaturais aqueles fenômenos que são ao mesmo tempo excepcionais e explicados, os fatos reais ou as representações ilusórias que nos golpeiam pelo seu caráter de raridade e nos aparecem em contradição com o conjunto das leis comuns, com as quais são regidos o mundo exterior, objetivo, ou a cadeia das nossas representações subjetivas" (p. 13).

[9] P. Penzoldt, *The Supernatural in Fiction*, London, Nevill, 1952.

[10] A. Viatte, *Les sources occultes du romantisme, illuminisme, théosophie, 1770-1820*, Paris, Champion, 1928; M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano-Roma, La cultura, 1930 (edições sucessivas: Torino, Einaudi, 1942; Firenze, Sansoni, 1948; esta última muitas vezes reimpressa). (Em português, temos *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Tradução de Philadelpho Menezes. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1996 – N.T.)

[11] J.-P. Sartre, *"Aminadab" ou du fantastique considéré comme un langage*, in *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, p. 56-72. Sobre a questão bastante complexa da relação entre as idéias de Todorov e as de Sarte (e problemas como a atitude polêmica de Sartre contra os surrealistas, o seu entusiasmo por Blanchot, a concepção diferente do fantástico entre ele e Camus, o uso que Todorov faz nas páginas finais do seu ensaio, com uma súbita mudança de perspectiva, do "novo fantástico" e da interpretação sartriana de Kafka) faz observações muito agudas Jan Hokenson no ensaio *Todorov and the Existencialists*, in R. A. Collins e H. D. Pearce (orgs.), op. cit., p. 33-39.

[12] Todorov, *La letteratura fantastica*, op. cit., p. 28 e 45-46.

[13] Um ataque feroz veio do escritor polonês de ficção científica e fantateologia Stanislaw Lem, que acusou as palavras de Todorov de um "espúrio refinamento metodológico" e apontou nele e, em geral, no estruturalismo uma grave ameaça à criatividade literária: *Tzvetan Todorovs Theorie des Phantastischen*, in R. A. Zondergeld (org.), *Phaicon 1: Almanach der Phantastischen Literatur*, Frankfurt, Suhrkamp, 1974, p. 12-122; tradução inglesa com o título *Todorov's Fantastic Theory of Literature*, in *Microworlds: Writtings on Science Fiction and Fantasy*, London, Mandarin, 1985, p. 209, 232. O almanaque *Phaicon*, organizado pelo editor Suhrkamp da Zondergeld, foi entendido como um ataque às posições de Todorov, definidas "opiniões altamente privadas" na introdução do organizador e atribuídas a um teórico "terrorista" pelo crítico belga G. Jacquemin em *Über das Phantastische in der Literatur*, in *Phaicon 2: Almanach der phantastischen Literatur*, p. 37. Bastante feroz foi também o que escreveu Guido Almansi (no posfácio à tradução italiana *Nel cuore del fantástico*, de Caillois, p. 109 – já citada a edição original francesa): "Todorov é um exemplo excêntrico de crítica à Sade, porque é um sádico com aspirações ao trabalho doméstico. (...) Eu o imagino sempre com uma vassoura nas mãos, tentando jogar para debaixo do tapete todos os fragmentos de difícil catalogação; a tornar claro e reluzente, como a imagem de um espelho, o vasto pavimento da literatura, a plataforma da qual todas as grandes obras levantam vôo".

[14] Robert Scholes, na introdução à edição americana do livro de Todorov sobre o fantástico (*The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genres*, Ithaca, Cornell University Press, 1975, p. V), conta uma anedota significativa. Ao final de uma conferência feita por Todorov em uma universidade americana, um professor teria feito uma interferência sublinhando a particular clareza da exposição, a que Todorov teria respondido: "Oui, je sais, c'est là mon plus grand défaut" ("Sim, eu sei, é esse o meu maior defeito" – N.T.).

[15] Não existe, parece-me, um estudo completo das concepções do fantástico nos escritores que praticaram este gênero.

[16] É uma característica constante da literatura fantástica em geral a presença de declarações de intenções, reflexões teóricas sobre as experiências contadas, definições de gênero, notas introdutórias ou observações e comentários do narrador espalhadas aqui e acolá no desenrolar das narrações: o fantástico, entre outras modalidades e gêneros literários, é um dos mais claramente autoconscientes.

[17] Hoffmann, *Das öde Haus*, op. cit., p. 164 ("A casa deserta").

[18] J. A. Eberhard, *Versuch einer allgemeinen deutschen Synonimik in einer kritisch-philosophischen Wörterbuche der sinnverwandten Wörter der hochdeutschen Mundart*, Leipzig, 1795-1802, vol. VI, p. 91.

[19] Hoffmann, *Das öde Haus*, p. 164.

[20] Lembrei-me, também, a esse respeito, do importante e jovial ensaio de Ludwig Tieck, *Come Shakespeare tratta il meraviglioso* (*Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren*, 1973, in *Ausgewählte kritische Schriften*, organizado por E. Ribbat, Tübingen, Niemeyer, 1975, p. 1-38), no qual o uso shakespeariano do maravilhoso (*des Wunderbaren*), com as aparições aterrorizantes (*der fürchterlichen Erscheinungen*) do maquinário mágico (*der Zauberapparatus*), vem ligado a elementos como o jogo fantástico (*die spielende Phantasie*), a teatralidade, o sonho, a música e também o distanciamento cômico. Curiosa é a tomada de posição de Walter Scott, que, em um longo ensaio de 1827 que tinha por objeto justamente as obras de Hoffmann (*On the Supernatural in Fictitious Compositions, and particularly on the Works of E. T. A. Hoffmann*, in *On Novelists and Fiction*, organizado por I. Williams, London, Routledge, 1968, p. 312-353; publicado também em francês: *Du merveilleux dans le roman*, in "Revue de Paris", I, 1829), exprime uma contida admiração pelo uso do maravilhoso sobrenatural no romance: "O sobrenatural nas composições romanescas deve ser tratado com considerável delicadeza. (...) O maravilhoso (*the marvelous*), mais do que qualquer outro elemento na criação narrativa, perde os seus efeitos quando é trazido demais ao primeiro plano. A imaginação do leitor deve ser, se possível, despertada sem ser satisfeita. (...) Existem tipos de composição (as fábulas orientais, os contos de fadas, as lendas populares) que se voltam mais à imaginação (*fancy*) do que à fantasia (*imagination*) e se propõem mais a divertir do que a apaixonar ou interessar o leitor"; mas declara todas as suas suspeitas sobre o fantástico de Hoffmann, que lhe parece excessivo e inverossímil, bizarro e grotesco: "o apego dos alemães pelo misterioso inventou uma outra espécie de composição, que, talvez, não teria existido facilmente em outros países ou línguas. Este pode ser chamado de modo de escritura fantástico (*the fantastic mode of writing*) –, no qual é dada livre e incontrolada vazão a uma imaginação (*fancy*) desregrada, e qualquer combinação, por mais absurda e chocante, é executada sem o mínimo escrúpulo. (...) A fantasia (*imagination*) é forçada até o extremo da estranheza e da bizarria" (p. 314, 317, 325). Aquilo que Gautier escreve a respeito

de Hoffmann e dos excessos de seus maus imitadores parece responder implicitamente às críticas de Walter Scott: "o maravilhoso (*merveilleux*) de Hoffmann não é o maravilhoso dos contos de fadas; ele tem sempre um pé dentro do mundo real e não se encontram nele palácios cheios de erupções com pequenas torres de diamantes. (...) Nós insistimos durante muito tempo sobre todos os aspectos humanos e ordinários do talento de Hoffmann, pois ele infelizmente fez escola, e imitadores sem engenho, imitadores mesmo, pensaram que bastaria ajuntar um absurdo sobre o outro e transcrever ao acaso os sonhos de uma imaginação superexcitada, para ser um narrador fantástico (*un conteur fantastique*) e original; porém, até mesmo na fantasia mais louca e desregrada, necessita-se de uma aparência de razão, um pretexto qualquer, um esquema e um comportamento dos personagens" (T. Gautier, *Contes de Hoffmann, in* "Chroniques de Paris – Journal politique et littéraire", n.s., n. IX, 14 août 1836, t. III, p. 134).

[21] C. Nodier, *Contes*, organizado por P. G. Castex, Paris, 1961, p. 330-331. Veja-se também a definição de *fantástico* no início da novela *Jean-François les Bas-bleus*, in *Contes*, op. cit., p. 362; e o ensaio *Du fantastique em littérature*, in *Oeuvres complètes*, Paris, Renduel, 1832-37; Genève, Slatkine Reprints, 1968, vol. V, *Réveries*, p. 67-112.

[22] G. de Maupassant, *Le fantastique*, in *Chroniques*, Paris, 10/18, 1980, vol. I, p. 257. A metáfora usada por Maupassant para representar a reação do leitor de um texto fantástico, similar àquela de uma pessoa que mergulha em águas profundas, foi provavelmente sugerida por uma cena "estranha" e "perturbadora" que aparece em um dos seus contos mais realistas: *L'histoire d'une fille de ferme*. Rose, a protagonista do conto, em uma noite de pesadelo e encanto na qual a natureza lhe parece amaldiçoada, se deixa afundar em uma lagoa, com a intenção de morrer, e se salva porque é atacada por sanguessugas e não pode fazer nada, a não ser gritar de dor (em português, temos *Obras de Guy de Maupassant*, em 5 volumes, organizados por Sérgio Millet. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983 – N.T.)

[23] Sobre essa expressão, cf. W. Shakespeare, *Otelo*, I, III, 1352.

[24] H. James, *The art of the Novel*, organizado por R. P. Blackmur, New York, Scribner's Sons, 1959, p. 256-257 (em português, temos *A arte da ficção*. Tradução de Daniel Piza. São Paulo: Imaginário, 1995 – N.T.)

[25] Algumas resenhas críticas das discussões saídas após o livro de Todorov estão contidas em: F. F. Marzin, *Die phantastische Literatur: Eine Gattungsstudie*, Bern, Peter Lang, 1982; Roger C. Scholbin, *From the Old on to the New: New directions in fantasy criticism and Theory*, in "Extrapolation", XXVIII (spring 1987), p. 3-9; T. Wörtche, *Phantastik und Unschlüssigkeit. Zum strukturellen Kriterium eines Genres. Untersuchungen an Texten von H. H. Ewers und G. Meyrink*, Meitingen, Wimmer, 1987; Neil Cornwell, *Critical Approaches to the Literary Fantastic: Definitions, Genre, Import, in* "Essays in Poetics: The Journal of the British Neo-Formalism School", 13 (Apr. 1988), p. 1-45; S. Berg, *Schlimme Zeiten, böse Räume: Zeit- und Raumstrukturen in der phantastischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart, Metzler, 1991; S. Albertazzi (org.), *Il punto su: La letteratura fantastica*, Roma-Bari, Laterza, 1993. Atenho-me, na discussão, aos casos ilustrativos das várias posições, escolhendo-os dentre uma vastíssima bibliografia.

[26] L. Lugnani, *Per una delimitazione*, in Ceserani et al., *La narrazione fantastica*, op. cit., p. 41-42.

[27] Ibid., p. 42.

[28] Id.

[29] Ibid., p. 44, 54-55 e 58. Eis a definição que Lugnani (ibid., p. 54) dá de "paradigma de realidade": "O homem domina (ou, para dizer melhor, percebe e interpreta, ou seja, conhece) a realidade por meio da ciência das leis que a regulam e da causalidade que a determina, e também através de uma grade axiológica de valores distribuída de modo a abraçar o real e a ordenar e justificar os comportamentos humanos em relação à realidade e aos outros homens. Ciência (como conjunto de cognições) e axiologia se transformam evidentemente no tempo e no espaço. O seu conjunto determinado no tempo e no espaço constitui aquilo que se pode chamar de paradigma de realidade, e, na prática, o homem não tem outra realidade fora de seu paradigma de realidade. É uma realidade descartada em relação a esse paradigma que as histórias estranhas, fantásticas e maravilhosas narram". Pode-se recordar, a propósito, a definição de "realidade" dada pelo físico David Bohm: "A palavra 'realidade' é derivada da raiz 'coisa' (*res*) e 'pensar' (*revi*). 'Realidade' significa 'tudo aquilo que se pode pensar'. O que não significa 'tudo aquilo que é'. Nenhuma idéia pode sustentar a 'verdade' no sentido 'daquilo que é'". Citado em M. J. Nandorfy, *Fantastic Literature and the Representation of Reality*, in "Revista canadiense de estudios hispánicos", XVI (outono 1991), p. 99-112.

[30] W. Ostrowski, *The Fantastic and the Realistic in Literature: Suggestions on How to Define and Analyse Fantastic Fiction*, in "Zagadnie-nia Rodzajów Literackich", IX (1966), p. 54-71; A. Zgorzelski, *La fantascenza è un genere della letteratura fantastica?*, in L. Russo (org.), *La fantascenza e la critica*, Textos do Congresso

Internacional de Palermo, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 67-76 e *On Differentiating Fantastic Fiction: Some Supragenological Distinctions in Literature*, in "Poetics Today", 5 (1984), p. 299-307; T. E. Apter, *Fantasy Literature: An Approach to Reality*, Bloomington, Indiana University Press, 1982; K. Hume, *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*, New York – London, Methuen, 1984; K. Spencer, *Victorian Urban Gothic: The First Modern Fantastic Literature*, in G. E. Slusser e E. S. Rabkin (orgs.), *Intersections: Fantasy and Science Fiction*, Essays presented at the Seventh Eaton Conference on Science Fiction and Fantasy Literature, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1987, p. 87-96.

[31] E. S. Rabkin, *The Fantastic in Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1976; H. Bloom, *Clinamen: Towards a Theory of Fantasy*, in G. E. Slusser, E. S. Rabkin e Robert Scholes (orgs.), *Bridges of Fantasy*. Essays presented at the Second Eaton Conference on Science Fiction and Fantasy Literature, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1982, p. 1-20. A Bloom se devem também dois livros de trabalho escolástico sobre a "Fantasy": *Classical Fantasy Writers* e *Modern Fantasy Writers*, New York, Chelsea House, respectivamente, 1994 e 1995; são ainda muito agudas as observações sobre a "fantasy" e sobre a "science fantasy", de Robert Scholes, que lamenta o fato de que "aquele admirável teórico, Tzvetan Todorov, tenha se apropriado da palavra fantasia (*fantasy*) para designar aquilo que todos nós chamamos de perturbador (*the uncanny*)": *Boiling Roses: Thoughts on Science Fiction*, in G. E. Slusser e E. S. Rabkin (orgs.), *Intersections: Fantasy and Science Fiction*, Essays presented at the Seventh Eaton Conference on Science Fiction and Fantasy Literature, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1987, p. 4

[32] M. Schneider, *La littérature fantastique em France*, Paris, Fayard, 1964; P. Mabille, *Le Miroir du merveilleux* (com prefácio de André Breton), Paris, Minuit, 1962.

[33] Breton, prefácio, op. cit., p. 16.

[34] F. F. Marzin, *Die Phantastische Literatur: Eine Gattunsstudie*, Bern, Peter Lang, 1982, p. 150 e 142. 61

[35] H. P. Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature*, in *Omnibus 2: Dagon and other Macabre Tales*, London, HarperCollins, 1994, p. 427 e 489.

[36] J. e A. L. Aikin, *On the Pleasure Derived from Object of Terror*, in *Miscellaneous Pieces in Prose*, London, 1773, p. 119.

[37] N. Carroll, *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*, New York, Routledge, 1990, p. 8. As mesmas perguntas são feitas por autores de ensaios presentes em M. R. Cifarelli e R. de Pol (orgs.), *Indiscrete presenze: forme dell'orrore soprannaturale in letteratura*, Alessandria, Edizione dell'Orso, 1993, e *Il Piacere di aver paura: racconti dell'orrore e dell'assurdo*, uma bela coletânea organizada por G. Armellini, Firenze, La Nuova Italia, 1990.

[38] J. Bellemin-Noël, *Notes sur le Fantastique (Textes de T. Gautier)*, in "Littérature", 8 (dezembro de 1972), p. 6, 7, 9 e 23; cf. ainda, do mesmo autor, *Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques*, in "Littérature", 2 de maio de 1971, p. 103-119.

[39] R. Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, London, Routledge, 1988, p. 17 e 45.

[40] A. Jolles, *Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*, Tübingen, Niemeyer, 1930.

[41] I. Bessière, *Le récit fantastique: La poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974, p. 10-12.

[42] *Tético*, para Sartre, são aquelas proposições (*teses*) que colocam os próprios sujeitos como existentes e substancializados; *não-tético* são as proposições que não colocam sequer o próprio sujeito. O não-tético, por definição, não poderia ter uma forma lingüística adequada, já que existe antes e está fora da linguagem humana; cf. J.-P. Sartre, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940 (em português, *O imaginário*: psicologia e fenomenologia da imaginação. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996 – N.T.)

[43] Bessière, *Le récit fantastique*, op. cit., p. 11-14, 18, 36-37, 56-57, 59-60.

[44] Consideram-no um modo muitos dos críticos mais respeitáveis; por exemplo: R. Jackson, *Fantasy*, op. cit., p. 35: "É possível modificar ligeiramente o esquema de Todorov e sugerir uma definição do fantástico como um *modo*, que assume, pois, diversas formas de gêneros"; Patrick D. Murphy, *Introduction*, in P. D. Murphy e V. Hyles (orgs.), *The Poetic Fantastic: Studies in an Envolving Genre*, Westport, Greenwood Press, 1989, p. 3: "A variedade de manifestações do fantástico no teatro moderno serve ainda mais para reforçar a convicção de que o fantástico deve ser considerado um *modo* literário e performativo mais do que um gênero"; e, assim como eles, muitos outros.

TERCEIRO CAPÍTULO

[1] James, *The Art of Novel*, op. cit., p. 252.

[2] Bessière, *Le récit fantastique*, op. cit., p. 29.

[3] Jackson, *Fantasy*, op. cit., p. 37.

[4] T. Storm, *Am Kamin*, in *Werke*, organizado por F. Böhme, vol. IX, Berlin, 1913, p. 3-32.

[5] Todorov, *La letteratura fantastica*, op. cit., p. 82-83.

[6] L. Pirandello, *Soffio*, in *Novelle per un anno*, organizado por M. Costanzo, com prefácio de G. Macchia, Milano, Mondadori, 1985-1990, III, I, p. 633-647.

[7] Lovecraft, *Supernatural Horror*, op. cit., p. 423.

[8] V. Hugo, *Promontoriul Somni*, in *Oevreus Complètes*, organizado por J. Massin, Paris, Le Club du Livre, 1979, p. 456-457.

[9] R. L. Stevenson, *Pan's Pipes*, in *Virginibus Puerisque: Familiar Studies of Men and Books*, London, Dent, 1925, p. 108-109.

[10] Lugnani, *Verità e disordine*, op. cit., p. 195-196.

[11] Ibid., p. 225. Os grifos estão no original.

[12] Bessière, *Le récit fantastique*, op. cit., p. 35.

[13] Cf. M. Milner, *La fantasmagorie: Essay sur l'optique fantastique*, Paris, OUF, 1983.

[14] I. Calvino, na Introdução aos *Racconti fantatici dell'Ottocento*, Milano, Mondadori, 1983, p. 5-14, e depois em *Saggi 1948-1985*, organizado por M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, II, p. 1654-1665.

[15] I. Calvino, *Nella bottiglia del diavolo*, in "La Repubblica", 12 de maio de 1981.

[16] A esse respeito, cf. Bessière, *Le récit fantastic*, op. cit., p. 19, que aplica o conceito de "caso", de Jolles.

[17] Filólogos, historiadores, historiadores da arte, psicólogos chamaram a atenção (recordo, por exemplo, Naomi Schor, com o importante artigo *Le détail chez Freud*, in "Littérature", n. 37, de fevereiro de 1980, p. 3-14 e também o seu livro *Reading in Detail: Aesthetics and the Feminine*, London, Methuen, 1987) para a importância decisiva que tem o detalhe em muitos campos da experiência "moderna": na reconstrução que Freud fez da psicopatologia da vida cotidiana; na comunicação assegurada por alguns meios visuais como a fotografia e o cinema; em alguns procedimentos narrativos; na pesquisa histórica e filológica (pelo reconhecimento, através de um detalhe, da "mão" de um artista até os procedimentos "indiciários" e por "informantes" utilizados no âmbito da assim chamada "micro-história").

[18] U. K. Le Guin, *The language of the Night: Essays on Fantasy and Science Fiction*, organizado por S. Wood e U. K. Le Guin, London, The Women's Press, 1989.

[19] E. Bloch, *Technik und Geisterscheinungen*, in *Literarische Aufsätze*, Frankfurt, Suhrkamp, 1965, p. 358-365. Sobre este assunto, cf. ainda W. Schivelbusch, *Lichtblicke: Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*. München, Hanser, 1983.

[20] L. Gustafsson, *Über das Phantastische in der Literatur*, in "Kursbuch", 15 (1968), p. 115-116.

[21] Lugnani, *Verità e disordine*, op. cit., p. 248-249.

[22] H. Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt, Suhrkamp, 1974;

[23] M. Foucault, *Folie et déraison: histoire de la follie à l'age classique*, Paris, Plon, 1961 (em português, temos *História da loucura*, já com várias edições, da Editora Perspectiva – N.T.)

[24] A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in *Sämtliche Werke*, organizado por A. Hübscher, 3. ed., Wiesbaden, Brockhaus, 1972, vol. I, parágrafo 36, p. 217-229; vol. II, parágrafo 31 (*Vom Genie*) e 32 (*Ueber den Vahnsinn*), p. 429-463 (em português, temos *O mundo como vontade e representação*. Traduções de Wolfgang Leo Maar e Maria Lúcia Mello e Oliveira Cacciola. São Paulo: Nova Cultural, 2000 – N.T.)

[25] Bessière, *Le récit fantastique*, op. cit., p. 103.

[26] Jackson, *Fantasy*, op. cit., p. 90.

[27] Hoffmann, *Romanzi e racconti*, op. cit., p. 540.

[28] N. Luhmann, *Liebe als Passion: Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt, Suhrkamp, 1982 (em português, temos *O amor como paixão*: para a codificação da intimidade. Tradução de Fernando Ribeiro. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; Lisboa: Difel, 1991 – N.T.)

[29] T. Laqueur, *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1990 (em português, temos *Inventando o sexo*: corpo e gênero dos gregos a Freud. Tradução de Vera Whately. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001 – N.T.)

[30] A. Giddens, *The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*, Cambridge, Polity Press, 1992 (em português, temos *A transformação da intimidade*: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Unesp, 2000 – N.T.)

QUARTO CAPÍTULO

[1] A bibliografia sobre o romance gótico é vastíssima. Recordo aqui somente o atualizado volume introdutório de F. Botting, *Gothic*, London, Routledge, 1996.

[2] O pano de fundo cultural é aquele estudado por A. Viatte, *Les sources occultes du romantisme, illuminisme, théosophie, 1770-1820*, Paris, Champion, 1928; M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romântica*, Milano-Roma, La cultura, 1930; M. Milner, *Le diable dans la littérature française de Gazotte à Baudelaire*, Paris, Corti, 1960.

[3] Botting, *Gothic*, op. cit., p. 1-2.

[4] M Bachtin, *Epos e romanzo*, in *Estética e romanzo: Un contributo fondamentale alla "scienza della letteratura"*, Torino, Einaudi, 1979, p. 445-482 (em português, temos BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*: a teoria do romance. Equipe de tradução: Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: UNESP/Hucitec, 1993 – N.T.)

[5] U. Eco, in *Il Superuomo di Massa* (Milano, Il Formichiere, 1976, p. 105), fala a respeito das heroínas dos romances góticos que fogem e passam por perigos e coisas terríveis, de "uma reação fantástica à horrenda visão de um exército de teares mecânicos"; D. Punter (*The Literature of Terror: A History of Gothic Fiction from 1765 to the Present Day*, London, Longman, 1980) e F. Moretti (*Dialetica della paura*, in *Il nuovo e il sempreuguale: Sulle forme letterarie di massa*, Roma, Savelli (Calibano 2), 1978, p. 78-103; retomado em *Segni e stili del moderno*, Torino, Einaudi, 1987, p. 104-137), combinando marxismo e psicanálise, colocam em relação o romance gótico, *Frankstein* e *Dracula*, e as angústias do poder aristocrático e burguês, com os novos temores do portentoso proletariado e das novas formas de alienação do trabalho assalariado e repetitivo nas fábricas da revolução industrial.

[6] É, em essência, a interpretação de José B. Monleón em *A Specter is Haunting Europe: A Socialhistorical Approach to the Fantastic*, Princeton, Princeton University Press, 1990.

[7] M.-C. Bancquart, *Maupassant conteur fantastique*, in "Archives de lettres modernes", 7 (1976), n. 163, p. 19-20.

[8] I. Kant, *Träume einer Geistersehers, erläutert durch Träume der Metaphisik*, in *Werke in zehn Bänden*, organizado por W. Weischedel, Wiesbaden, Insel, 1960, vol. II, p. 918-991.

[9] A. Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena*, in *Sämtliche Werke*, op. cit., especialmente vol. V, p. 239-329: *Versuch über das Geistersehn und was damit zusammenhängt* (em português, "Parerga e Paralipomena", capítulos V, VIII, XII e XIV, pode ser encontrado em uma edição de *O mundo como vontade e representação*. São Paulo: Nova Cultural, 1997 – N.T.)

[10] L. Goldmann, *Die Aufklärung und die moderne Gesellschaft*, 1967.

[11] R. Darnton, *Mesmerism and the Enf of Enlighttenment in France*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1968 (em português, temos *O lado oculto da revolução*: Mesmer e o final do Iluminismo na França. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1988 – N.T.)

[12] Podem-se ver os numerosos estudos de Darnton sobre este assunto, especialmente aqueles reunidos nos volumes *The Literay Underground of the Old Regime*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1982 (em português, temos *Boemia literária e revolução*: o submundo das letras no antigo regime. Tradução de Luís Carlos Borges. São Paulo: Companhia das Letras, 1987 – N.T.), e *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History*, New York, Basic Books, 1984 (em português, temos *O grande massacre dos gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Tradição de Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1986 – N.T.).

[13] O método de Goldmann, como se pode ver, consiste em descobrir as conexões ou equivalências ("homologias") entre três diferentes níveis da experiência humana: a estrutura social, a estrutura mental e a estrutura lingüística. Segundo ele – que era um marxista dialético e ao mesmo tempo um "estruturalista genético" –, a cada estrutura social corresponde, nos sujeitos sociais dominantes em tal estrutura, e através da mediação dos seus intelectuais, a formação de uma concepção de mundo, ou estrutura ideológica, e a cada estrutura ideológica corresponde, por meio da mediação de seus escritores e poetas, uma estrutura lingüística e literária. Quando

ele fala de "concepção de mundo" ou de "estrutura ideológica", tende a pensar (como é provavelmente natural em um filósofo de profissão) em idéias e opiniões conhecidas, e tende, portanto, a ignorar todos os aspectos conscientes ou inconscientes da vida material, todas as experiências da sensibilidade e das mentalidades individuais e coletivas, todos os substratos mais profundos da psicologia humana, como a vida dos desejos, a dos sonhos, a das projeções utópicas, assim como a do confronto com a morte e com o *eros*, tudo aquilo, em suma, que em termos antropológicos nós definiríamos como estruturas culturais.

[14] *De Apparitionibus, et Spectris, vel Lemuribus: Epistolae LI-LVI*, in B. Spinoza, *Opera*. IV: *Epistolae*, organizado por C. Gebhardt, Heidelberg, Winter, 1924, p. 241-262.

[15] H. Boxel, carta LIII de 21 de setembro de 1674, in Spinoza, *Epistolae*, op. cit., p. 246-247.

[16] Típico é o *Trattato sugli spiriti* (*Traité de l'Apparition des Esprits. À scavoir, des ames separées, Fantosmes, prodiges, et accidents merveilleux...*), Rouen, 1600, de Noël Taillepied, um padre francês do século XIV, resgatado na tradução inglesa por Montague Summers: *A Treatise of Ghosts, being the psichologie, or Treatise upon apparitions and spirits, of disembodied souls, phantoms, etc.*, London, The Fortune Press, 1933.

[17] A esse respeito, cf. M. Vovelle, *Pieté baroque et déchristianisation: Les attitudes devant la mort en Provence en XVIIIe. Siècle*, Paris, Plon, 1973; *Mourir autrefois: Attitudes collectives devant la mort en Provence au XVIIe. et XVIIIe. Siècle*, Paris, Gallimard, 1974; *Réligion et revolution: la déchristianisation de l'an II*, Paris, Hachette, 1976 (em português, não temos tradução de nenhum destes livros citados por Remo Ceserani, mas há uma obra cujo tema pode ser relacionado. Trata-se de VOVELLE, Michel. *Imagens e imaginário na história*: fantasmas e certezas nas mentalidades desde a idade média até o século XX. Tradução de Maria Julia Goldwasser. São Paulo: Ática, 1997 – N.T.). P. Ariès, *L'homme devant la mort*, Paris, Seuil, 1977 (de Philippe Ariès, temos, em português, a *História da morte no Ocidente*: da Idade Média aos nossos dias. Tradução de Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003, e *O homem diante da morte*. Tradução de Luiza Ribeiro. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981-1982 – N.T.)

[18] Ou sobreviveu entre alguns espíritos bizarros, e todavia interessantes justamente por seu anticonformismo, como, por exemplo, o curioso poeta e escritor inglês, que viveu grande parte da vida em Cambridge, F. W. H. Myers, inventor da telepatia, fundador da Society for Psychical Research, autor de um poderoso

tratado sobre os fantasmas dos mortos, mas, como se não bastasse, sobre os fantasmas dos vivos: *Human Personality and its Survival of Bodily Death*, London-New York, Longman Grenn, 1907.

[19] Sobre este aspecto, T. Ziolkowski, *Disenchanted Images*, op. cit., p. 238- 241.

[20] U. Foscolo, *Lettere d'amore: Lettre a Antonietta Fagnani Arese*, organizado por G. Pacchiano, Milano, Serra e Riva, 1981, p. 31, 55-56, 74.

QUINTO CAPÍTULO

[1] T. Gautier, *Récits fantastiques*, organização e prefácio de M. Eideldinger, Paris, Garnier-Flammarion, 1981; *Spirite: nouvelle fantastique*, apresentação de P. Laubriet, Paris-Genève, Slatkine Reprints, 1979 (em português, existem, entre outras, as seguintes traduções: GAUTIER, T. *Contos fantásticos*. Tradução Geraldo G. de Souza. São Paulo: Primeira Linha, 1999 e *Arria Marcella, lembrança de Pompéia*. Tradução Geraldo G. de Souza. São Paulo: Primeira Linha, 1999 – N.T.)

[2] Neste conto de Gautier é inspirada diretamente uma novela fantástica bastante notável de I. U. Tarchetti, *I fatali* (1969), in *Tutte le opere*, organizado por E. Ghidetti, Bologna, Capelli, 1967.

[3] Gautier, *Spirite, Nouvelle fantastique*, op. cit., p. 33.

[4] Ibid., p. 9.

[5] M. Eigeldinger, *Introduction* a Gautier, *Récits fantastiques*, op. cit., p. 27.

[6] Gautier, *Spirite*, op. cit., p. 178.

[7] Ibid., p. 62.

[8] Gautier, *Avatar*, op. cit., p. 347.

[9] Gautier, *Spirite*, op. cit., p. 70.

[10] Ibid., p. 165.

[11] Gautier, *Avatar*, op. cit., p. 298.

[12] Ibid., p. 322.

[13] Gautier, *Spirite*, op. cit., p. 56.

[14] Ibid., 234.

[15] Ibid., p. 17, 48, 171, 180.

[16] P.-A. Villiers de L'Isle-Adam, *Véra*, in *Oeuvres completes*, organizado por A. Raitt e P.-G. Castex, Paris, Gallimard, 1986, p. 553-561. Sobre este conto: E. Rashkin, *Truth's Turn: Rereading the Fantastic in Villier's "Véra"*, in "Romantic View", LXXII (1981), p. 460-471; M. Wathee-Delmotte, *Villiers de L'Isle-Adam et l'hegelianisme: étude textuelle de "Véra"*, in "Les lettres romanes", XXXVIII (1984), p. 3-47; Lugnani, *Verità e disordine*, op. cit., p. 249-270; I. Rosi, *L'immagine in trasparenza: mito, techne, natura in Villiers de L'Isle-Adam*, Genève-Paris, Slatkine, 1992.

[17] Villiers, *Véra*, op. cit., p. 553-554. É natural a lembrança, pela púrpura mortal sobre os lábios, do final de "A morte amorosa", de Gautier.

[18] Ibid., p. 558. O "tênue acorde" do *pianoforte* remete a *Spirite*, de Gautier.

[19] Ibid., p. 560.

[20] Ibid., p. 560-561.

[21] Lugnani, *Verità e disordine*, op. cit., p. 262.

[22] G. de Maupassant, *Contes fantastiques complets*, organizado por A. Richter, Paris, Marabout, 1986. 130

[23] Lugnani, *Per una delimitazione*, op. cit., p. 56. Recordo, dentre os muitos estudos deste conto, aquele de M. C. Ropars Wuillemier, *La lettre brûlée (écriture et folie dans "Le Horla")*, in VV. AA., *Le naturalisme, Colloque de Cerisy*, Paris, 10/18, 1978.

[24] H. James, *Stories of the Supernatural*, organizado por L. Edel, New York, Taplinger, 1980 (em português, temos várias edições de *A volta do parafuso*, sendo a mais recente *A volta do parafuso*, com introdução, tradução e notas de Chico Lopes. São Paulo: Landmark, 2004 – N.T.)

[25] O texto, de um anônimo, foi retirado de uma das tantas antologias vitorianas das últimas décadas do século por um especialista, Richard Dalby, que o colocou, sem indicar a fonte, em *The Mammoth Book of Ghost Stories*, organizado por R. Dalby, London, Robinson, 1990, p. V. Eis o original: "Somewhere in desolate, Wind-swept space / In Shadowland, in No-Man's-land / Two wandering souls met face to face, / And bade each other stand. // 'And who art thou?' quoth one agape, / All in the grey and misty light; / 'I hardly know', the other said, / 'I only died last night'".

[26] I. A. Ireland, *Visitations*, London, 1919, que se lê na antologia *Black Water*: The Book of Fantastic Literature, organizada por A. Manguel, New York, Crown, 1983, p. 49.

[27] J. Alazraki, *Introducción: Hacia la última casilla de la rayuela*, in J. Alazraki, I. Ivask e J. Marco (orgs.), *La Isla Final. Julio Cortázar*, Madrid, Ultramar, 1981, p. 20.

[28] Por exemplo: J. Alazraki, *The Fantastic as Surrealist Metaphor in Cortázar's Short Fiction*, in "Dada/Surrealism", 5 (1975), p. 28-35 e *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid, Gredos, 1983, que é também um estudo geral sobre o fantástico.

[29] Em ensaios, conferências e entrevistas. Cf. sobretudo *Algunos aspectos del cuento*, in "Casas de las Américas", II, (nov. 1962 – fev. 1963), n. 15-16; em italiano, temos *Alcuni aspetti del racconto*, in Cortázar, Racconti, organizado por E. Franco, Torino, Einaudi-Gallimard, 1994, p. 1311-1327 (em português, temos este ensaio em CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*, organizado por Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr., com tradução de Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo, Perspectiva, 1974 – N.T.)

[30] C. G. Bjurström, *Julio Cortázar. Entretien*, in "La Quinzaine littéraire", 1°. de agosto de 1970, p. 17.

[31] M. García Flores, *Siete respuestas de Julio Cortázar*, in "Revista da le Universidad de México", XXI (março de 1967), n. 7, p. 11.

[32] Ele faz uma alusão à invenção, anunciada por Alfred Jarry no livro de 1911, *Gesta e opinioni del dottor Faustroll, patafisico*, sobre a "patafisica", ou "ciência das soluções imaginárias", cujo objetivo teria sido estudar "as leis que regulam as exceções". Alfred Jarry era considerado, pelos próprios surrealistas, um predecessor desse movimento de vanguarda.

[33] Cortázar, *Alcuni aspetti del racconto*, in op. cit., p.1312.

[34] Apud. L. Harss e B. Dohmann, *Into the Mainstream*, New York, Harper and Row, 1967, p. 219.

[35] Cortázar, *Cambio de luces*, in *Alguien que anda por ahí*, Madrid, Alfaguara, 1977, p. 11-27.

[36] Alazraki, *Introducción*, op. cit. p. 28.

[37] Cortázar, *Cambio de luces*, op. cit., p. 22.

[38] Ibid., p. 27.

[39] Uma análise específica pode ser lida em A. B. Chanady, *The Structure of the Fantastic in Cortázar's "Cambio de luces"*, in R. A. Collins e H. D. Pearce (orgs.), *The Scope of the Fantastic: Theory, Technique, Major Authors*. Selected Essays from the First

International Conference on the Fantastic in Literature and Film, Westport, Greenwood, 1985, p. 159-164.

[40] Cortázar, *Cambio de luces*, op. cit., p. 18.

[41] Neste conto, não há a utilização direta do sonho, mas o tema e a linguagem dos sonhos (muito caros também aos surrealistas) são muitíssimo comuns na narrativa de Cortázar, como ele próprio disse: "Parece-me oportuno assinalar que muitos dos meus contos fantásticos nasceram sobre um terreno onírico e aconteceu que em certos casos a censura tivesse momentos de desatenção que me permitissem exprimir o conteúdo dos sonhos em palavras. (...) Poder-se-ia dizer que o conteúdo fantástico deles vem de regiões arquetípicas a que, de certo modo, todos nós temos acesso e que, no ato de ler aqueles contos, o leitor contempla ou descobre algo de si mesmo. Pude confirmar este fenômeno com um antigo conto meu chamado 'La casa tomada', com que sonhei, compreendi todas as particularidades presentes no texto e escrevi saltando imediatamente da cama, ainda envolto pela náusea terrível do final do sonho": *El estado actual de la narrativa em Hispanoamérica*, conferência ocorrida na Universidade de Oklahoma em 1976, in J. Cortázar, *La isla final*, op. cit., p. 59-82.

[42] A este conto se encaixa perfeitamente o mecanismo do absurdo, como súbita ruptura do sentido e da percepção do real, estudado por G. Goggi, *Asurdo e paradigma di realtà: alcuni nodi del fantástico*, in Ceserani et al., *La narrazione fantástica*, cit., p. 75-176.

[43] A. Tabucchi, *I pomeriggi del sabato*, in *Il gioco del rovescio e altri racconti*, Milano, Feltrinelli, 1988.

[44] Tabucchi, *I treni che vanno a Madras*, in *Piccoli equivoci senza importanza*, Milano, Feltrinelli, 1985, p. 107-117 (existe uma tradução portuguesa, *Pequenos equívocos sem importância*, pela editora Difel – N.T.).

[45] Tabucchi, *I pomeriggi del sabato*, op. cit., p. 57.

[46] Ibid., p. 64.

[47] Ibid., p. 75-76.